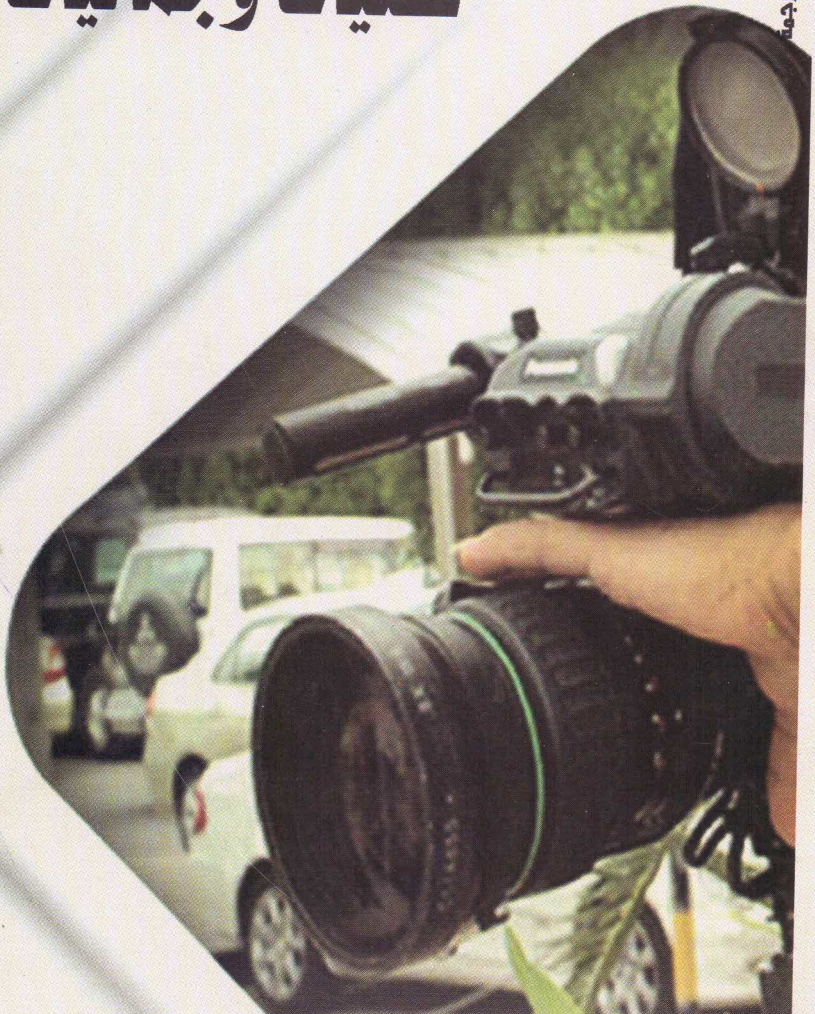
المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

الإخراج السينمائى

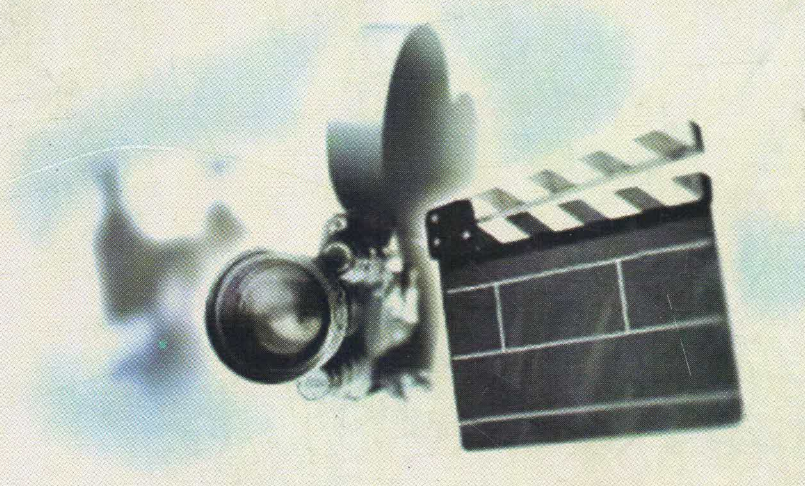
تقنيات وجماليات



تأليف: مايكل رابيجر

ترجمة وتقديم: أحمد يوسف

1862



يغطى الكتاب كل مراحل صناعة الفيلم، ودور المخرج فى كل من هذه المراحل، بدءاً من تطوير الفكرة حتى الانتهاء من مونتاج النسخة النهائية. ويهتم خاصة بالمهارات المطلوبة من المخرج والخبرات التى يكتسبها، وبدوره الذى لا يتوقف عند مرحلة بعينها، بل يجب أن يمتد للمراحل والحرف الفنية الأخرى، سواء لفريق الممثلين أو طاقم الفنيين.

والكتاب لا يهم فقط دارسى الإخراج، بل إنه يعتبر من بين أساسيات من يتذوق الفن السينمائى، سواء كان متفرجاً عاشقاً للسينما أو ناقداً يحترف مشاهدة الأفلام والكتابة عنها، ففى سياق تعليم الإخراج يقدم الكتاب تلخيصاً لأساسيات اللغة السينمائية، خاصة فى مجال تطوير سيناريو الفيلم وقصتة، وجماليات وتقنيات التصوير والمونتاج، وأهمية الممثل فى العمل السينمائى.

وأخيراً، فإن الكتاب ليس دليلاً نظرياً، لكنه دليل عملى يساعد الدارس على أن يخرج أفلامه بنفسه، ويدله على طريقة عرضها فى المهرجانات، وكيفية التعامل مع رجال الصناعة ليجد المخرج الواعد وسطهم مكانه الذى يليق بمواهبه وخبراته وجهده.

تصميم الغلاف: نادية كشك

الإخراج السينمائى

تقنيات وجماليات

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1862
- الإخراج السينمائى: تقنيات وجماليات
- مايكل رابيجر
- أحمد يوسف
- الطبعة الأولى 2013

هذه ترجمة كتاب:
DIRECTING: Film Techniques & Aesthetics
4th Edition - [ISBN 9780240808826]
By: Michael Rabiger

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 Fax: 27354554

الإخراج السينمائى

تقنيات وجماليات

تــأليف: مايكل رابيجر
ترجمة وتقديم: أحمد يوسف

2013

رابيجر، مايكل.

الإخراج السينمائى: تقنيات وجماليات/ تأليف:

مايكل رابيجر؛ ترجمة وتقديم: أحمد يوسف . ـ

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠١٢.

٩١٢ص؛ ٢٤سم.

تدمك ٠ ٠٧٢ ٤٤٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ـ الإخراج السينمائى.

أ ـ يوسف، أحمد. (مترجم ومقدم).

ب ـ العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ١٧٤٨٤/ ٢٠١٢

I. S. B. N 978 - 977 - 448 -072- 0

ديوى٧٩١,٤٣٠٢٣٣

المحتويات

تقـديم

الإخراج السينمائى حلم لدى العديد من هواة السينما ودارسيها، بل إنه أيضًا حلم كثير من العاملين فيها، وتشهد على ذلك عشرات الأسماء - فى مصر كما فى كل أنحاء العالم - من الفنيين والفنانين الذين انتقلوا إلى حرفة الإخراج، قادمين من مجالات سينمائية متنوعة، مثل التصوير أو المونتاج أو كتابة السيناريو أو التمثيل. إن ذلك يدلنا ببساطة على أنه مهما كان تفوق عنصر سينمائى بعينه فى فيلم ما، فإن المخرج هو الصانع الأساسى للعمل، وذلك الأمر يضفى عليه هالة خاصة لأنه يبدو العنصر المسيطر فى كل مراحل العمل.

تلك الهالة تدعو البعض أحيانا إلى التصور أن وراء حرفة الإخراج كهنوتًا خاصًا كأنه سر الأسرار، وهو ما يتأكد عندما يدخل مخرج شاب إلى الصناعة فلا يجد - فى معظم الأحوال - مساعدة أو تعليمًا من "الأسطوات" الكبار، كأنهم يحتفظون بسر المهنة لأنفسهم. الحقيقة أن ذلك ليس إلا جزءًا هينًا من الحقيقة، فالمسألة ليست مجرد أنانية من بعض المخرجين الكبار الذين يضنُّون على مساعديهم بالمعرفة، وليست فقط محاولة منهم لإضفاء هالة من الغموض المتعمد حول قراراتهم الفنية، بما لا يسمح لصغار الفنانين بفهم الأسباب وراء هذه القرارات، ولكن أيضا - وهذا هو الأهم على الإطلاق - لأن العمل فى صناعة السينما يشبه كثيرًا الصناعات التى تقوم على تقسيم العمل، ووضع جدول زمنى للانتهاء منه طبقًا لميزانية محددة، وهو ما يشكل ضغطًا على المخرج نفسه، الذى لن يجد وقتًا لكى يشرح لمساعديه كل تلك «الأسرار».

وتلك فى الحقيقة هى أهمية كتاب فى تعليم الإخراج، لأنه سوف يعطيك ما لن يسمح لك أحد بمعرفته بسهولة، والكتاب سوف يكرر بين الحين والآخر أن عليك وحدك يتوقف مدى تعلمك من العمل فى السينما، فأنت الذى سوف تنتزع المعلومة انتزاعًا، وتكتسب الخبرات المتنوعة، حتى تستحق فى النهاية أن تجلس على مقعد المخرج، وعندها سوف تكتشف الحقيقة المريرة، أن المخرج لا يجد وقتا ليجلس، فدوره يمتد إلى كل المراحل والتخصصات، كما سوف تعرف أنه لا يملك الحرية المطلقة التى كنت تتصورها عن صنع الأفلام، ليس فقط بسبب الحدود التقنية والمالية التى لا يستطيع أن يتجاوزها أو يتجاهلها، بل مرة أخرى لأن صناعة الفيلم تشبه أى عمل تجميعى آخر، وهناك حشد من الإداريين والمحاسبين والممولين قد يتخذون أحيانا قرارات متعارضة مع قرارات المخرج، بل قد يصل الأمر إلى مدى أبعد عندما ينتهى المخرج من صنع فيلمه ولا يتمكن من عرضه لفترة طويلة، لأسباب قد تكون مألوفة أحيانا واستثنائية فى أحيان أخرى.

وإذا كان الأمر بهذه الصعوبة والعناء، فما الذى يفتن إذن العديد من عشاق السينما فى حرفة الإخراج؟ إن تلك المعاناة ذاتها هى المتعة الحقيقية، إنها عملية مخاض، عملية خلق، وليس غريبا أن يذكر مؤلف الكتاب مايكل رابيجر أن معظم المخرجين بعد الانتهاء من صنع فيلم ما ينتابهم "اكتئاب ما بعد الولادة"، بل قد يصل الأمر ببعضهم إلى الإصابة بأمراض عضوية أيضا، لن تختفى إلا عندما تواتيهم الفرصة لأن يقوموا بإخراج فيلم جديد، ويعيشوا آلام المخاض مرة أخرى.

ذلك إذن هو "السر" فى سحر الإخراج السينمائى، والسر وراء كل ممارسة واعية حقيقية لأى فن: متعة الإبداع. لكن كما سبق القول فإن الإخراج يتضمن المسئولية النهائية عن الفيلم، بما يعنى المسئولية عن كل مراحل تنفيذه، والمخرج يشبه فى هذا السياق قائد الأوركسترا، الذى يجب أن يكون ملما بتقنيات العزف على كل آلة (وإن لم يكن بالضرورة يتقنها)، وهو الوحيد القادر على أن يسمع كل أصوات الآلات بذات الحساسية؛ لأنه ليس مشغولا بالعزف على أى منها، وليس مستغرقا كالعازفين فى سماع صوت آلته وحدها. لكن دور المخرج (أو قائد الأوركسترا) لا يتوقف فقط عند هذا الدور التقنى، فهو فى الحقيقة لا "يؤدى"

العمل أو يعزفه، إنه يفسره، لذلك يجب أن تكون للمخرج الحقيقى بصمته على الفيلم الذى يقوم بإخراجه، وهى البصمة التى لا تنبع فقط من مهاراته الحرفية، وإنما من رؤيته الأوسع والأشمل للفن وللحياة.

هناك دائما فى كل الفنون مستويان للنص، أى نص: المستوى الأول هو تجسيد السطح الظاهر من مادة الموضوع فى شكل فنى، والمستوى الثانى هو ما يسميه السيميولوجيون "النص الفرعى" وإن كنت أميل إلى استخدام تعبير نعرفه بالعربية تماما، إنه "ما بين السطور"، فإلى جانب ما يتناوله العمل الفنى بنوع من التصريح، هناك "معنى متضمن"، لا يصل للمتلقى مباشرة وإن كان يتسلل إلى لا وعيه، وهذا التسلل يجعل تأثير ما بين السطور أقوى وأعمق من المعنى السطحى الظاهر، إنه هو الذى يشكل رؤانا ومعتقداتنا وافتراضاتنا عن العالم الذى نعيش فيه. لكن للأسف لا نلتفت كثيرا فى صنع الأعمال الفنية أو تذوقها لهذا المعنى الخفى المتضمن، وسوف تجد من بين صناع الأفلام والنقاد على السواء من يتوقف عند جملة "يتناول الفيلم كذا" ويمضى لكى يحكى لك الحدوتة، وإن كان ينبغى عليه أن يقول "كيف تناول الفيلم كذا" وماذا قال حقا بشأنه "ما بين السطور"، وهذا الـ"ما بين السطور" من أخطر مهام المخرج الحقيقى، فليست مهمته أن يتوقف بك عند خلق عالم سينمائى، لكن هذه المهمة تمتد إلى تفسير العالم الذى نعيش فيه.

وتلك العلاقة بين الحياة والفن هى من بين الاهتمامات التى تشغل مؤلف الكتاب، ليس من منطلق نظرى يحاول أن يفرضه عليك، وإنما لأنه يقول ببساطة إن كل تقنيات السينما تقوم فى التحليل الأخير بمحاكاة إدراكاتنا البشرية، ويجد المؤلف لذلك العديد من التشبيهات بين عمل الكاميرا أو المونتاج وعمل أجهزتنا الفسيولوجية والنفسية. من هذه النقطة ينطلق الكتاب فى تفصيل حرفة وفن الإخراج السينمائى، ويمضى إلى القول بأنه إذا كان كل ما فى السينما يحاكى الإدراكات البشرية والوعى البشرى، فإن السؤال الذى يجب على المخرج أن يسأله لنفسه دائما عندما يتخذ قرارا تقنيا: لماذا هذا القرار وليس غيره؟ السؤال إذن ليس فقط "كيف" أنفذ هذا المشهد، وإنما "لماذا؟"، بكلمات أخرى: ما الذى أريد أن يتحقق فى إدراك المتفرج عندما أنفذه بهذه الطريقة بالذات؟

كل قرار تقنى يجب أن يكون وراءه سبب إدراكى أو سياسى أو أخلاقى (كان جودار يقول دائما إن مجرد تحريك الكاميرا قرار سياسى وراءه هدف محدد، والسياسة هنا تعنى فى أوسع معانيها العلاقة بين المخرج والمتفرج). والشكل إذن يحدد المضمون، لأنه هو الذى يخلق المعنى، ويؤكد على النص الفرعى، كما أن المضمون هو الذى يَدُلُّك على الشكل الذى تختاره لكى تحقق تأثيرا معينا فى المتفرج. لكن ذلك بعيد كل البعد عن تلك النصائح التبسيطية فى الإخراج، والتى تقول لك مثلا إن التصوير من زاوية منخفضة سوف يجعل الشخصية أضخم أو أقوى أو أكثر سلطة وتهديدا، فليست هناك فى الفن مثل هذه المعادلات الميكانيكية: العدسة الواسعة تؤدى إلى كذا، فإلى جانب اختيار العدسة هناك العديد من العوامل الفاعلة الأخرى، الإضاءة مثلا، حركة الممثلين فى اللقطة وأوضاعهم، ألوان ملابسهم، والأهم هو عند أى نقطة من الدراما يحدث هذا المشهد. إن كل هذه العوامل مجتمعة تتفاعل معا وتخلق الدلالة والسياق، وبالتالى التأثير المطلوب فى المتفرج، وعلى المخرج وحده أن يكون واعيا بكل هذه العوامل فى وقت واحد، فكل شخص فى موقع التصوير مشغول بحرفته فقط، وذلك هو ما جعل وجود المخرج فى الفن السينمائى ضرورة حتمية.

ويشير الكتاب فى هذا السياق إلى نقطة مهمة ربما جعلت الإخراج السينمائى يفقد سحره الأصيل، وهى كثرة كتب التقنيات وانتشار المدارس غير المؤهلة التى تزعم أنها سوف تعلمك السينما، وهذا يشبه ـ مثلا ـ أن تجد العديد من الناس ممن يقول لك أحدهم إنه كتب رواية أو سوف يكتبها، لمجرد أنه يعرف النقر على أزرار الكومبيوتر ويطبع الكلمات، لكن هل يعرف جماليات الرواية حقا؟ فالكلمات والجمل ليست الرواية، كما أن استخدام العدسة وتحريك الكاميرا ليس الفيلم، لذلك يبدو الطريق طويلا بالفعل أمام إتقان الحرفة وإبداع الفن، لكن مثل كل شىء فى الحياة فإننا لا نستطيع أن ننجز شيئا دون تطوير قدراتنا ومهاراتنا فى المجال الذى نعمل فيه، وكذلك أيضا الإخراج السينمائى الذى سوف يحتاج إلى تطوير قدرات ومهارات خاصة.

هذا الطريق الطويل يحتاج إلى نصائح قد تساعدك على أن تجد الاتجاه الصحيح، لكنها لن تغنيك عن أن تقطع الرحلة بنفسك. ومن بين هذه النصائح التى لا ينسى الكتاب أن يدلُّك عليها ما يخص مثلا الجانب "الإدارى" فى الإخراج، فرغم أنه ليست هناك وصفة جاهزة تحدد مواصفات المخرج، فإنه لا مفر من أن يتصف جميع المخرجين بصفات معينة، وعلى رأسها الحزم فى اتخاذ القرار، ولكن بعد مناقشة ديمقراطية كاملة مع الفنانين والفنيين. أيضا هناك النصائح حول ضرورة الاَّ ينسى المخرج أنه يحكى "حدوتة" للمتفرج (والحدوتة هنا يجب أن نقرأها بالمعنى الأشمل للكلمة)، فنفس القصة يمكنك أن تسمعها من شخصين وتكون استجابتك مختلفة مع كل منهما، والمطلوب فى نهاية الأمر هو التأثير فى المتفرج، فعليك هنا أن تعرف ما التأثير الذى تسعى إليه، وكيف تحققه.

يقول لك الكتاب إن عليك أيضًا أن تتعلم من كل أفلام الأساتذة السابقين، فهى التراث الذى سوف تبنى فوقه إنجازك، كما يجب عليك أن تتعلم من الحياة، من تأمل الناس فى حياتهم اليومية، وعندما تقوم مثلاً بمونتاج مشهد حوارى بين شخصين، عليك أن تعى تمامًا كيف يتحاور الناس فى الواقع فى موقف يشبه الموقف الموجود فى السيناريو. إن هذا التعلم - من الفن والحياة معا - سوف يبعدك عن الوصفات التقنية الجاهزة، التى تؤكد لك أن الإخراج الجيد يعنى استخدام تقنيات معقدة، وهنا يؤكد لك المؤلف أن الإفراط المجانى فى هذه التقنيات لا يعنى إلا غياب أى مضمون حقيقى لفيلمك.

مع كل هذه المقدمات المنطقية التى تبدو نظرية، فإن الكتاب يتبنى من أول صفحة حتى الصفحة الأخيرة منهجا عمليا تماما، إنه يعرف أنك تريد أن «تخرج» فيلما، وهو يساعدك على إخراجه بكل الطرق. يضع افتراضات سوف تقابلها فى الواقع العملى ويخبرك كيف تتعامل معها، وهو يقف معك حتى بعد أن تصنع فيلمك ليخبرك كيف تقوم بتسويقه أو عرضه فى المهرجانات، وهو بذلك يعوضك عن أنك لن تجد الكثير من المخرجين الكبار مستعدين لإسداء مثل هذه النصائح لك، لذلك - مرة أخرى وأخيرة - عليك أن تعلّم ذاتك، وأن تقتنص المعرفة والخبرة اقتناصا، وأن تسير فى رحلة الإخراج وحدك... ولعل ذلك هو أقسى ما فى حرفة

الإخراج وفنه، إنك كمخرج سوف تكون وسط جمع هائل من الفنانين والفنيين والإداريين، لكنك أمام الإبداع الحقيقى لعملك الفنى سوف ترى نفسك وحيدا، وسط كل هذا الزحام!!

المترجم

أحمد يوسف

إهـــداء المـــؤلف

إلى

لويس، ونيتا، وآلما، ولورين، وفيريا، وأوليفيا.

مع الكثير من الحب.

المقدمة

هذا الكتاب دليل عمل شامل وعملى للإخراج السينمائى، وسوف يعدُك - كما لن يعدَك كتاب آخر- للطرق، وعمليات التفكير، والمشاعر، والتقييمات، التى يجب على المخرج استخدامها خلال تلك التجربة الساحرة لخلق فيلم. إنه سوف يتخذ منك زميلا بقدر كبير من الاحترام والصراحة، ويقوم معك بتنفيذ مشروعات تعلمك الأدوات، فأفضل طريقة للتعلم هى الممارسة.

وعملية صنع فيلم تفصح فيها عن أسلوبك ووجهة نظرك وهويتك سوف تتضمن استخدام رأسك، ويديك، وقلبك، وسوف تحتاج منك إلى كل عناصر يقظتك.

إن الأفلام تفرض مطالب بالغة على صانعيها، وهذا الكتاب سوف يكون دليلك ورفيقك للتعلم الذاتى، أو للدراسة فى أى معهد سينمائى، وفى هذه المعاهد يتم التركيز بالضرورة على التغلب على العوائق التقنية، لكن المناهج الدراسية سوف تترك دائما فجوات كبيرة فى الجانب الذهنى والإبداعى لصناعة الأفلام، ويجب على الطالب أن يعبر هذه الفجوات وحده. وفى العادة فإنه لا تكون لدى الطالب رؤية واضحة للطريق الذى يسير فيه منذ بداية العملية الفنية إلى نهايتها، ولن يجد من يقدم له يد المساعدة فى اللحظات التى يحتاجها. وهذا الكتاب يقدم تلك المساعدة التى يحتاجها الجميع.

العملية الفنية السينمائية أصبحت أكثر يسراً

لقد جعلت التقنية التكنولوجية تجربة دراسة السينما أكثر يسرا وسرعة، فالتصوير قليل التكاليف يسمح بتجربة احترافية تماما، ويمكن للمخرج المبتدئ

الآن أن يجرب، ويرتجل، ويحل المشكلات على نحو جماعى مع فريق الممثلين والفنيين، ثم ينقّح ويعدّل فى هذه الحلول، ويتعامل مع الأزمات باعتبارها تقدم له إمكانات وفرصا إبداعية جديدة. إنها طريقة فدائية ممكنة، وهى معتادة فى السينما التسجيلية لكنها غريبة فى صناعة الأفلام الروائية التى حكمتها التكاليف والميزانيات، لكن تلك الطريقة الفدائية تمنح قوة للسينمائى المستقل بميزانية قليلة لكى يقدم عملا مبدعًا إلى أقصى حد. وحتى المحترفين المحنكين يتحولون الآن إلى صناعة الأفلام بالتقنية الرقمية، مثل جورج لوكاس الذى استخدم كاميرات رقمية فائقة الجودة فى فيلمه "حرب النجوم: الجزء الثانى- هجوم المستنسخين"، لقد قام بتصوير ما يعادل مليونى قدم من شريط الصوت فى زمن أقل من الثلث، ليوفر ٢,٥مليون دولار من الفيلم الخام، ويصبح من المتحولين المتحمسين إلى التقنية الرقمية. ويمكنك أن ترى ثمار تلك الحرية باستخدام التقنية الرقمية فى أعمال مايك فيجيس، وستيفن سوديربيرج، وفيم فيندرز، وسبايك لى، ومايكل وينتربوتوم، وجارى وينوك، وريتشارد لينكليتر، بالإضافة إلى الأعمال الرائدة لمجموعة دوجما فى الدانمارك، والكثير من صناع الأفلام الآخرين.

الجديد فى هذه الطبعة

يأخذ تنظيم هذا الكتاب شكل توالى عملية صنع الفيلم، لكن من الممكن أيضا أن تجد ما تبحث عنه على نحو سريع. وفى الحقيقة إن كل شىء مرتبط بالأشياء الأخرى، وما يتم صنعه فى البداية لا يبدو أبدا كأنه تم الانتهاء منه، فصناعة الأفلام عملية دائرية أكثر منها خطية، لذلك فإن الطبعات السابقة لهذا الكتاب تطورت إلى ما يشبه الموسوعة. ومع الطبعة الثالثة، وبسبب محاولة إعطاء المعلومة حيثما تكن هناك حاجة إليها، فإن الكتاب أصبح ضخما ويحتوى على بعض التكرار. وهذه الطبعة الجديدة (الرابعة) أقل من سابقتها بمقدار السُّدس، فقد تم دمج المعلومات ذات العلاقة، وهناك فى ترتيب الفصول نوع داخلى من علامات الطريق، والنصائح المتضمنة تقدم معلومات موجزة مركزة. ورغم ما يبدو من أن هناك اختصارًا فى حجم الكتاب، فهو هذه المرة أكثر اتساعًا فى مجاله،

كما يعكس بعضا من الزيادة الهائلة التى طرأت على المعلومات المتاحة فى كل عناصر صناعة الأفلام.

والأجزاء تتضمن:

الجزء الأول عن الهوية الفنية (الفصول ١ ـ ٣) يشمل عمل وصفات المخرج، ولأن المخرج السينمائى هو فى الحقيقة رجل دراما، فإن هناك قدرا أكبر من التركيز على التحليل والبناء الدراميين.

الجزء الثانى عن الحرفة السينمائية (الفصول ٤-٦) يتضمن تنقيحا وتفصيلا لقواعد اللغة السينمائية. إن ذلك ليس دليلا تقليديا بل هو دليل أصيل وعملى فى استخدامه الأصول الخفية للغة السينمائية؛ فالمخرج ـ من خلال الملاحظة الدقيقة للواقع من حوله ـ يستطيع أن يلعب دورا ما أسميه "الملاحظ أو المراقب المهتم"، لذلك فإنه يستطيع إعادة رواية ما رآه، ليس فقط من خلال إتقانه حرفته، وإنما بأن يصبح حكَّاء ذا صوت وأسلوب مميزين.

الجزء الثالث عن القصة وتطويرها (الفصول ٧-١١) يركز على صقل سيناريو متاح لديك، أكثر من كتابة السيناريو لأول مرة، فهناك فى هذا المجال كتب متخصصة بالفعل.

الجزء الرابع عن الجماليات وانتماء الفيلم للمخرج (الفصول ١٢-١٦) يقدم خطة تفصيلية تحدد الاحتياجات والإمكانات الجمالية، من خلال أسئلة تقوم بالإجابة عنها، وكل سؤال يرتبط بفصول محددة، وهو ما يسهِّل العثور على الحلول.

الجزء الخامس عن مرحلة ما قبل التصوير (الفصول ١٧-٢٧) يقدم تجميعا منقحا وتفصيليا للمعلومات حول: أساسيات التمثيل، والتواصل مع الممثلين وإدارتهم، واختيار فريق التمثيل، وكل العمليات المهمة فى البروفات وتطوير الأداء. وهناك ثلاثون تدريبا عن خبرة التمثيل، والخبرة فى إدارة الممثلين، سواء باستخدام نص مكتوب أو من خلال الارتجال، وفى كل تدريب توجد قوائم عن قواعد التمثيل.

الجزء السادس عن مرحلة التصوير، ويعكس الاستخدام المتزايد فى التقنية الرقمية، بالإضافة إلى مناقشة مستفيضة حول دور طاقم الفنيين، وإدارة الممثلين خلال مرحلة التصوير.

الجزء السابع عن مرحلة ما بعد التصوير، ويعكس التطورات فى مجال التقنية الرقمية، ويشمل استخدام الموسيقى سواء المؤلفة خصيصا للفيلم، أو الموسيقى المسجلة من قبل. وهذه المرحلة تحدد قدرا كبيرا من مرونة الفيلم وتأثيره فى صورته النهائية، وتعكس خبرة مؤلف هذا الكتاب طوال سنوات عديدة فى مجال المونتاج.

الجزء الثامن عن مسار الحياة الفنية المهنية، ويبدأ بالتقييم الذاتى الذى يقوم به القارئ من خلال الإجابة عن أسئلة، والتى تساعده فى تحديد المجالات المهنية التى تتناسب مع نقاط قوته.

التحضير فى مقابل التنفيذ

لعلك تتعجب حول السبب فى أن كتابا عن الإخراج السينمائى يخصص ستة عشر فصلا للتفكير والنشاطات السابقة على مرحلة ما قبل التصوير. فبعض المبتدئين يتصور أن كل ما يحتاجه المخرج هو تقنيات وتكنولوجيا صناعة الفيلم، لكن ذلك يشبه افتراض أن أصحاب الخطوط الجميلة يمكنهم أن يكونوا روائيين. وفى الحقيقة فإن الجمهور نادرا ما يرفض عملا سينمائيا أصيلا بسبب تنفيذه غير المتقن، وعلى سبيل المثال كانت أفلام فيرنر هيرتزوج الأولى تشبه أفلام الهواة تماما، لكن الرؤية والقصد وراء هذه الأفلام كانا قويين، لذلك استجاب الجمهور للأفلام. وعندما تخفق أفلام المبدعين فإن ذلك يعود فى العادة إلى افتقارها إلى

- مصداقية عالم القصة وشخصياتها. إن المخرج يحتاج إلى فهم أعمق للممثلين وللتمثيل، وللبناء الدرامى، وعمليات الإدراك الإنسانى التى تشكّل اللغة السينمائية.

ـ خصوصية وقوة واتساق الاقتناع بفكرة القصة. فالقصة تحتاج إلى قدر أكبر من الأصالة، وقوة الدفع فى السرد، وإلى أى شىء ما يستحق حقا أن يقال.

ـ تصميم الفيلم من الناحية الدرامية والبصرية والسمعية ليكون سينمائيا وليس مسرحيا.

ببساطة، فإن اللغة المباشرة لهذا الكتاب تتناول هذه الاهتمامات ذاتها، والتى لا يمكن تعويضها أو استبدالها بأى قدر من التكنولوجيا. إن أكثر الذين يريدون أن يكونوا صناعا للأفلام يركزون على الجانب المادى والتقنى، ورغم أن ذلك يؤهلهم لممارسة الحرفة فإن أغلبهم يسير فى طريق وهمى تماما نحو فن الإخراج، لذلك فإن الكتاب منذ صفحاته الأولى يواجه هذه المسألة مواجهة مباشرة، والكتاب يدلُّك فى كل مرحلة من مراحل صناعة الفيلم، بشكل واضح ولا لبس فيه، على ما يجب أن تعلمه وتفعله من أجل أن تضع قصصا مؤثرة على الشاشة.

الشكر

كل من يكتب كتابا، مثل هذا الكتاب، يعتمد على المؤسسات والمجتمعات التى ينتمى إليها؛ فالكثير من أفكار هذا الكتاب نمت وتطوَّرت من خلال علاقة التدريس مع الطلبة فى جامعات نيويورك وكولومبيا وشيكاغو، ولقد أصبح عدد هؤلاء الطلبة كبيرا حتى إن ذكر أسمائهم سوف يحتل نصف الكتاب. ولقد استفدت بقدر هائل لا يمكن تقديره، من مساعدة ونصائح ونقد العديد من زملائى، من بينهم مؤخرا الزملاء فى قسم السينما والفيديو فى كولومبيا، والكثير من المساعدة فى هذه الطبعة والطبعات السابقة جاء بفضل دورين بارتونى، وروبرت بوتشار، وجود شينرلر، وجينا شوراك، ودان دينيللو، وتشاب فريمان، وبول هيتيل، وتى دابليو لى، وإيميلى رابيل، وجو ستايف، ودييجو تريجو جونيور. الشكر أيضا لكل من وينها تساو، وكريس بيبى. وتى دابليو لى، وجوان ماكجراث، وساندى كيبريسين على مساعدتى فى العثور على المادة المصورة.

ولقد تعلمت الكثير من كل زملائى المدرسين المتحمسين الذين التقيت بهم فى العديد من البلدان التى قمت بالتدريس فيها، ومن كل العمل الممتاز الذى أنجزه القائمون على تنظيم وحضور مؤتمرات "سيليكت" CILECT الرابطة العالمية لمدارس السينما و"يوفا" UFVA الرابطة الجامعية للسينما والفيديو فى أمريكا الشمالية. إننى أعتقد أننا جميعا نقترب ببطء من فهم مشكلات التدريس للشباب الراغبين فى صنع الأفلام.

ومن أجل النقد المستفيض والقيم لهذه الطبعة، أقدم جزيل الشكر والامتنان لكل من مارك فريمان (جامعة ولاية سان دييجو)، وتشارلز ميرزباشر (جامعة بوسطن)، وكوين سوندرز (جامعة كوينيبياك)، وأندروشيا (جامعة تكساس فى أوستين)، وإيريك سويلستاد (كلية لوس أنجلس فالى). لقد كان نقدهم واقتراحاتهم التفصيلية دافعا لى لأن أقطع شوطا أكبر.

والشكر الدائم للناشرين فى دار نشر فوكال، خاصة إلينور أكتيبيس، وكارا أندرسون، وروبين ويستون، لدعمهم المستمر، وروحهم المرحة، وعملهم العظيم.

ومن بين الأصدقاء والعائلة أوجه الشكر إلى: تود ليندينج لتعليمى أكثر حول الشكل الدرامى، وميلوس شتيليك من فاسيت مالتيميديا على المساعدة فى مادة الصور، ولابنى بول رابيجر فى كولونيا بألمانيا من أجل مناقشاتنا المنتظمة عبر الهاتف، ونصائحه حول الموسيقى فى السينما، ولابنتىّ جوانا رابيجر فى أوستين تكساس، وبينلوب رابيجر فى القدس، على مناقشاتنا فى مختلف فروع السينما والتدريس وأشياء أخرى كثيرة. وعبر أربعة عقود كانت أمهم سيجريد رابيجر ذات تأثير فى معتقداتى من خلال كتاباتها وممارستها فى مجال التعليم والعلاج من خلال الفن.

وأخيرا، تقديرى العميق لزوجتى وأقرب أصدقائى نانسى ماتيه، التى تحمَّلت السلوك المنعزل والمصاحب بالوساوس، الذى تتم به كتابة الكتاب، ولقد حافظت روحها المرحة، وقيمها ونصائحها، على زيادة تحملى وقدرتى على الاستمرار. وبكل ذلك القدر من المساعدة، فإن الأخطاء تقع مسئوليتها على عاتقى وحدى.

مايكل رابيجر

شيكاغو، ٢٠٠٧

الجـزء الأول

الهوية الفنية والدراما

الفصل الأول
عالم المخرج السينمائى

أنت وفن السينما

السينما هى الفن العظيم لعصرنا، فهى تقدم التسلية الجماهيرية، والمنتدى العظيم للأفكار والتعبير عن الذات. وهى تحتل الآن المكان الذى كان يحتله المسرح فى العصر الإليزابيثى، أو الذى احتلته الرواية فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والسينما - هى حيث تسيطر - كل أشكال الأحلام والمعانى على العقل المعاصر. إن السينما تقفز على الحواجز القومية والثقافية على نحو لم يسبق لأى وسيط فنى أن قام به من قبل، والأفلام الجيدة تثير القلوب والعقول كما يفعل كل فن جيد. ولدى كل منا قصص لكى يحكيها، وسوف أريك كيف أن لديك أيضا قصصك.

ليست هناك حدود لعدد الأفلام التى يمكن للعالم استهلاكها، لذلك إذا كان فى قدرتك أن تخرج أعمالا سينمائية بارزة فإنك تستطيع أن تحقق ذلك. لن يكون هذا أمرا بسيطا أو سهلا، وهناك منافسة قاسية. لكن إذا استطعت أن تحافظ على حماسك وشغفك بهذا العمل، فإن هذا الكتاب سوف يساعدك على النجاح سواء كنت تعمل فى صناعة السينما منذ عشر سنوات، أو كنت تبدأ الآن طريقك.

وتعلُّم إخراج الأفلام يشبه تعلُّم قيادة الأوركسترا، يتعلمون العزف على آلة موسيقية، ويتقنون فن الموسيقى، ثم يتعلمون قيادة الأوركسترا، التى تعنى تنظيم عزف مجموعة من الموسيقيين البارعين. والكثيرون من الذين يعملون بالإخراج

بدأوا بإتقان حرفة سينمائية رئيسية مثل كتابة السيناريو، أو التصوير السينمائى، أو المونتاج. وتحديد هذه الحرفة سوف يظهر لك عندما تبدأ الاستعداد للسير على الطريق، واستخدام هذا الكتاب، وتغوص تماما فى عالم هذا الفن. إنك تستطيع ذلك بالالتحاق بمدرسة للسينما مع رفاقك من الطلبة، أو بقيامك بالتعلم مع مجموعة محدودة من أصدقائك الملتزمين خارج أسوار المدرسة. والتقنية الرقمية الفائقة والتى أصبحت فى متناول اليد جعلت من الممكن تحقيق صناعة أفلام فائقة الجودة بميزانية محدودة، لذلك فإن تعلُّم الإخراج لم يكن من قبل على هذا القدر من السهولة.

وبالمناسبة فإننى عندما أتحدث عن صناعة الأفلام وإخراجها، فإننى لا أفرق بين خام شريط السليولويد أو التقنية الرقمية، فهما يعتمدان على لغة سينمائية مشتركة، ويستخدمان نفس الطرق الإخراجية، ولا يختلفان إلا فى تقنيات التوصيل (التسجيل والعرض - المترجم).

المخرج

من يقوم بالإخراج

الناس الذين يخرجون الأفلام يأتون من كل الأنماط الإنسانية: الطويل، والقصير، والأشقر، والأسمر، والذين يميلون إلى الكتمان، وهؤلاء الذين يعلنون ما بداخلهم دائما، والثرثار، وقليل الكلام، والرجال، والنساء. لكن إتقان هذا العمل يحتاج إلى الابتكار، والمثابرة، والقدرة على استخراج أفضل ما لدى فريق العمل، وامتلاك أفكار واضحة حول الوضع الإنسانى، وحماس مشبوب لإخراج الأفلام رغم أنه عمل شديد الإرهاق.

لا تنصت إلى من يقول لك إنك موهوب أو غير موهوب. لقد قمت بالتدريس لآلاف الطلبة، و«الموهبة» ليست إلا أمرا مخادعا قد يخطف الأبصار، لكن المهم هو قدرتك على بذل الجهد، والمثابرة، والإصرار، وحب عملك. ليس هناك من يستطيع التنبؤ بمن ينجح ومن يفشل، وإذا كانت اختبارات التقدم للالتحاق بمدارس السينما هى التى تحدد من سوف يكون مخرجا ناجحا، فإن المدرسة

القومية للسينما والتليفزيون فى بريطانيا كان يجب عليها ألاَّ ترفض التحاق مايك فيجيس بها.

المسئوليات

المخرج مسئول أمام المنتج، ومن مسئولياته تفاصيل وجودة ومعنى الفيلم النهائى. إن هذا يعنى الكتابة أو العمل مع الكتّاب، وتصور مجال الفيلم وهدفه وهويته ومعناه، وتحديد مواقع التصوير الملائمة، وتطوير المعنى الدرامى للفيلم وجوِّه، واختيار الممثلين وتحديد فريقهم، وتشكيل طاقم الفنيين (رغم أن ذلك قد يتم من خلال المنتج أو مدير وحدة الإنتاج إذا كان هناك من يقوم بهذا العمل)، وتطوير السينما وفريق الممثلين من خلال البروفات، وإدارة الممثلين وطاقم الفنيين خلال التصوير، ثم الإشراف على المونتاج و«تقفيل» المشروع، كما أن المخرج يشترك أيضا فى الدعاية للفيلم فى المهرجانات ودوائر أخرى.

والنسخة الكاملة الأولى من الفيلم تسمى «نسخة المخرج». وتبعا للاتفاق بين المنتج والمخرج، فإن المنتج قد يطلب من المخرج إجراء تعديلات يراها ضرورية للنجاح التجارى للفيلم. وإنجاز "نسخة المخرج" قد يتسبب فى حدوث مرارة عميقة وآثار سلبية على علاقات العمل، وذلك على الرغم من أن النقاد لا يميلون فى كل الأحوال لنسخة المخرج. وفى وجود التقنيات الرقمية المعاصرة. فسوف يكون من الممكن تخزين نسخة المخرج فى وقت تالٍ للعرض التجارى، مما سوف يدر أرباحا جديدة دون إنفاق تكاليف باهظة، كما سوف يدور الجدل بين عشاق السينما حول العلاقة بين الفن والتجارة، وهو ما سوف يفيد الفن والتجارة معا.

السمات الشخصية

إذا تحدثنا بشكل مثالى، فإن المخرج شخص لديه معرفة واسعة بالفنون، وذو عقل يتمتع بالحيوية ولا يكف عن التساؤل، ويحب أن يغوص فى حياة الآخرين ويبحث عن افتراضات وتفسيرات، ويجب أن يكون منهجيا ومنظما وإن كان فى نفس الوقت شخصا يتفاعل مع الآخرين ويأخذ الأمور ببساطة وبشكل غير رسمى، وقادرا على التخلص من افتراضاته السابقة إذا أصبحت عتيقة الطراز،

ويتسم بالعناد والإصرار الدائمين عندما يبحث عن الأفكار الكبيرة، والإنجاز العظيم. وأفضل المخرجين هم القادرون على التواصل ببلاغة وفصاحة، ويتخذون قرارات نابعة من حدسهم وغرائزهم، ويستخرجون أفضل ما لدى الناس دون أن يبدوا كأنهم يوجهونهم، ويتحدثون بطريقة تعكس الاحترام لتخصصات الآخرين، ويتفهمون مشكلات الفنيين ويتعاونون معهم بأكبر قدر من الجهد.

إذا بدا لك أننا نتحدث عن شخص خارق للطبيعة، فالوجه الآخر هو أن بعضا من المخرجين الممتازين يتسمون بالعناد، والانغلاق على أنفسهم، وغرابة التصرفات والأطوار، ويميلون للتعامل مع الممثلين أكثر من تعاملهم مع طاقم الفنيين أو العكس. وخلال مرحلة التصوير، يبدى معظم المخرجين - عاجلا أم آجلا - علامات على فقدان الثقة بالنفس (الإحباط، أو الحيوية المرضية الزائدة عن الحد، أو فقدان الحماس، أو الهلع، أو التردد). وإذا لم يتسبب ذلك فى إثارة الحيرة لدى فريق العمل، فإن الحالة الذهنية الملتهبة للمخرج سوف تولد طاقة خارقة تصل بصبر الجميع إلى الحدود القصوى، وعادة ما يغوصون فى حالة شك حاد وقلق عميق خلال التصوير، ويعانون توترا عصبيا هائلا، ويجدون الخيارات مؤلمة، وبعد أن ينتهى التصوير يعانون من اكتئاب ما بعد الولادة و/أو أمراض جسمانية.

والحقيقة أن ولادة قصة من أجل السينما عملية مثيرة للنشوة إلى حد كبير، ومن يَقُمْ بها فى استغراق كامل يشعر أنه يعيش بشكل وجودى، إنه يعيش بأقصى ما فيه فى اللحظة الحاضرة ويشعر أن تلك اللحظة الثمينة هى اللحظة الأخيرة. وهذا حقيقى بشكل خاص بعد تحقيق النجاح المبدئى، فسوف تشعر حينئذٍ بحالة من الانطفاء على المستوى الفنى والمهنى. إن الأمر يشبه الرعب من الوقوف أمام الجمهور على خشبة المسرح، وذلك المزيج من الخوف والبهجة فى حالة من المطاردة لا تنتهى أبدا. لكن ما يميز أية تجربة مهمة هو أنها تثير الإغراء والخوف معا.

التعاون

يتصور الناس أن الإخراج يجب أن يكون أقصى حدود التعبير عن الذات، لكن السينما كسبت مكانتها البارزة لأنها وسيط جماعى وليست وسيطا فرديا. وصناعة فيلم روائى طويل تتطلب اشتراك الكتاب، وفنانى الدراما، والممثلين، وصانعى الحيل البصرية والصور الكومبيوترية. كما تتطلب العمل الجماعى لمصممى الرقصات، والمتخصصين فى أداء المشاهد الخطرة وتنفيذها، ومصممى المناظر، ومهندسى الديكور، ومهندسى الصوت، وفنانى الماكياج، بالإضافة إلى فنانى الأزياء والموسيقى والمونتاج وكل الحرف المتعلقة بالسينما. ولكى نستكمل سفينة نوح تلك، فإن هناك أيضا الموزعين، وأصحاب دور العرض، والممولين، وأصحاب الأسهم، وهم الذين يخلقون الفرصة لصناعة الفيلم لأنهم يصممون على العثور على المتفرج الذى سوف يدفع ثمن التذكرة. إن كل متخصص فى مجاله يعطى الجزء الأكبر من حياته لكى يسهم فى صناعة الفيلم، وتنبع قوة السينما وجاذبيتها من تلك المشاركة الجماعية فى لب صناعة الفيلم. وفى هذا الشأن يقول المخرج الأمريكى كريستوفر نولان «أنا كمخرج نوع من العدسة البشرية التى تقوم بتجميع مجهودات كل المشاركين فى بؤرة واحدة، وجزء كبير من عملى هو اتخاذ القرارات حول الكيفية التى تذوب فيها موهبة كبرى من العاملين معى فى ذلك الوعى المفرد»[1].

ويربط إنجمار بيرجمان بين صناعة الفيلم وبين المشروعات العظمى فى العصور الوسطى، عندما كانت فرق من الحرفيين المهرة فى بلدان مختلفة - المتخصصين الذين لا يهمهم أن يذكر أحد أسماءهم - تتجمع فى فرق عمل لبناء الكاتدرائيات الأوربية العظيمة. وهو يقول إن السينما هى النسخة المعاصرة من هذا المشروع الجماعى، هذا المشروع الذى تصبح حصيلته أكثر من مجرد مجموع أجزائه.

القيادة

الإخراج يعنى تطوير المهارات وإقناع كل شخص بأن يعطى أفضل ما لديه، والإخراج يتضمن الفكر والمشاعر، والتصرف كمخرج منذ بزوغ الفكرة الأولى حتى

الانتهاء من النسخة النهائية وهى المرحلة التى يغطيها هذا الكتاب. وعندما ينتهى التصوير، يحتاج المخرج إلى الدقة والصرامة فى غرفة المونتاج، لكى يعمل ويعيد العمل فى قصاصات الفيلم كما لو أنه يحول النغمات الموسيقية المنفردة إلى عمل موسيقى متكامل.

ومن أجل تحقيق كل ذلك، يجب عليك أن تطور معرفتك الذاتية، وتواضعك، ومرحك، وإصرارك الذى يبعث على احترام قيادتك. وربما سوف تكتسب هذه الصفات بعد أن ترتكب عددا لانهائيا من الأخطاء، لأن الكثير من التعلُّم فى عالم صناعة الفيلم يأتى من خلال التعلُّم من هذه الأخطاء. وعندما تنضج كفنان عبر السنين، فسوف تصل إلى فهم أفضل لكيفية تلبية الاحتياجات العاطفية والنفسية والذهنية للإنسان العادى، لمتفرجك. ولحسن الحظ فإن المتفرجين يشبهونك فى الكثير من الأشياء.

مواجهة الاختيارات

هذا الكتاب خلاصة تجربة حياة كاملة استغرقتها فى قيادة مجموعات الفنانين من أجل خلق مشروعات فنية. وهذا الكتاب صديقك المخلص الذى سوف يعطيك النصائح والأمثلة والتفسيرات حول معظم الظروف التى سوف تواجهها خلال الإخراج، وفى البداية سوف تشعر كما لو أنك تلعب بالعديد من الكرات التى تلتقطها وتقذفها واحدة بعد الأخرى، وأنك لا تجيد اللعبة، ولكن ليس هناك شك فى أنك سوف تصبح أفضل كلما لعبت أكثر، وأيا كان ما تقوم بتصويره، فإنه سوف يكون شيئا تشعر به بعمق، وتفهمه، وتؤمن به. وعليك أن تحافظ على قدر هائل ومدهش من النضال لكى تُبقى على رؤيتك الأصلية فى نفس الوقت الذى تجعل فيه الأمور تمضى.

الوسيط الفنى

شريط الفيلم أم الفيديو؟

لا تزال المشاعر ـ خاصة بين المصورين السينمائيين ـ متضاربة بشأن الوسيط المستخدم لصناعة الفيلم، لذلك دعنا نلقِ الضوء على الإيجابيات والسلبيات فى

كل وسيط، خاصة فيما يتعلق بتأثير ذلك على من يتعلم الإخراج. وبالنسبة للأفلام الروائية الاحترافية لا يزال الفيلم من مقاس ٣٥ مم هو الوسيط المفضل للتصوير، لكن التقنيات الرقمية فى مرحلة ما بعد التصوير أصبحت هى السائدة. وشريط الفيلم (السليولويد) الآن هو الذى يصور صورة أدق فى تفاصيلها ولها مظهر فائق الجودة، لكن ذلك يتبدى فقط فى نسخة جديدة معروضة فى دار عرض مجهزة جيدا، وإن كان ذلك لا يتحقق فى معظم الأحوال. ومزايا السليولويد تصبح مشكوكا فيها وموضع نظر وجدال، إلا إذا كانت الكتابة والتمثيل والتصوير فى مستوى شديد التميز. وطرق الإخراج فى السليولويد أو الفيديو متطابقة، ولا تختلف إلا فى الفرق بين عمل باهظ التكاليف وآخر قليل التكاليف. إن الفيلم مقاس ٣٥ مم رائع ومميز، لكن تحويله إلى التقنية الرقمية لعمليات ما بعد التصوير هو أمر معقد ومكلف بالنسبة للمبتدئ، وهو أيضا عُرضة لارتكاب أخطاء فادحة غير قابلة لإصلاحها.

دعنا ننظر إلى نقطة الصفر، من حيث يبدأ الجميع، إن التصوير بتقنية DV أو HD يوفر ما بين ٢٠ و٣٥ فى المائة من الزمن، كما يقلل كثيرا جدا من التكاليف الضخمة اللازمة للتصوير بالسليولويد والتحميض والطبع. والفيديو يسمح لصانع الفيلم المتدرب أن يقوم بتصوير لقطات تغطية كثيرة ليجرى المونتاج على نحو أدق دون أن يضطر لدفع تكاليف أكثر ودون تقديم تنازلات. والآن تزداد قدرات تخزين لقطات الفيديو بينما تنخفض الأسعار، وأنت الآن تستطيع أن تصنع الفيلم كله على كومبيوترك بالتقنية الرقمية ويكون على مستوى الفيلم المصنوع بالسليولويد. إن ذلك أمر ثورى أدى إلى ديمقراطية صنع الأفلام، وتقنية HD تبدو الآن أفضل فيما يخص تصحيح الألوان والتحكم فى جودة الصورة، وما كان يتم فى المعمل من قبل يمكن الآن إجراؤه على كومبيوتر شخصى صغير. (الشكل ١-١).

لقد كان السليولويد ضروريا للحصول على صورة كبيرة واضحة وذات تفاصيل، وكان ذلك مرتبطا بالسينما، لكن هذا يتغير الآن أيضا، فتقنية العرض الرقمى HD جيدة نفس جودة ٣٥ مم، لكنها تأتى فى فترة ظهور تقنية Netflix

التى تهدد بجعل دور العرض السينمائية خاوية من الجمهور (فأقراص الدى فى دى أصبحت متاحة عن طريق الاشتراك وتوصيلها بالبريد إلى منزلك). وعندما تصبح الأفلام تحت الطلب ـ بحيث يمكن تحميل أفلام بجودة ٣٥ مم من الأقمار الاصطناعية أو الكيبل أو الإنترنت ـ فإن التجربة السينمائية الحقيقية سوف تصبح متاحة فى غرفة المعيشة. إن المتفرج لا يعرف ولا يعنيه إذا ما كان الفيلم قد تم تصويره بتقنية السليولويد أو HD. لكن الأمر المؤكد هو أن المزيد من الأفلام المختلفة سوف تكون مطلوبة لكى يلتهمها وحش التسلية والترفيه عبر العالم، وسوف يتم صنعها بتكاليف أقل كثيرا ومن خلال شركات إنتاج مستقلة ومبتكرة. وعندما تنجح فى أن تصنع عملا جيدا بميزانية منخفضة فإن الطريق سوف يكون ممهدا أمامك للإنتاج الضخم.

أفلام قصيرة أم طويلة؟

إذا اشتركت فى لجنة تحكيم أحد المهرجانات، فسوف تكتشف على الفور أن معظم الأفلام تكشف عن قدراتها فى الاثنتى عشرة لقطة الأولى، وتتساءل لجان اختيار الأفلام فى المهرجانات (بصوت عالٍ وفى ضجر): لماذا لا يصنع الناس الأفلام فى خمس دقائق، بدلاً من خمسين دقيقة مثيرة للملل؟ الرسالة هنا واضحة: الأفلام القصيرة يمكن لها أن توضح ـ فى نطاق صغير ـ المجال الكامل للإنتاج، وصوت صانع الفيلم، ومهاراته الأسلوبية، وانخفاض الأفلام القصيرة على تكاليف التصوير وزمن المونتاج، لكنه لا ينطبق على الجهد الذهنى المبذول فيها، فلا يزال عليك أن تؤسس الشخصيات، والزمان، والمكان، والموقف الدرامى، وتضع حدودا محكمة للموضوع، وهناك قواعد يجب عليك اكتسابها فى هذا المجال، لكنها سوف تؤتى بثمارها. وللأفلام القصيرة حاليا جمهورها الواسع، ومن بينهم زوار موقع يوتيوب، ومستخدمو أجهزة آى بود.

ومن الأمور المثيرة للدهشة أن مدارس السينما لا تصر على مزيد من الإيجاز، وأعتقد أن السبب وراء ذلك هو أن الطلبة والمدرسين على السواء منجذبون إلى السينما من خلال الأفلام الروائية الطويلة، لذلك فإنهم يصنعون المناطيد بدلا من

أن يصنعوا طائرات ورقية صغيرة. لكن يجب أن يصل عملك إلى الجمهور إذا أردت الحصول على الاعتراف بموهبتك وقدراتك، وفيلمان قصيران جيدان أفضل عشر مرات فى فرصة الحصول على العرض بأحد المهرجانات، مقارنة بفيلم طويل واحد له نفس الجودة. وعندما تبدأ فى البحث عن عمل، فإن الأفلام القصيرة الناجحة سوف تمثل أفضل بطاقة تعريف بك.

تطوير اكتساب السينما كفن

إن تعلُّم استخدام السينما أمر معقد لأنه كل الفنون الأخرى مجتمعة، وسوف تحتاج إلى التعرف على كيفية مساهمة الفنون الأخرى فى السينما، وكيف يمارس كل فن منها تأثيره علينا. ولكى تحقق فى ذلك نجاحا فإنك سوف تحتاج إلى أفكار قوية وواضحة ونقدية حول ظروف العصر الذى تعيش فيه. ولكى تفتح مساحات داخلية، وتثير أسئلة وجودية، فى مخيلة جمهورك، فإن عليك أن تصبو إلى ما يتجاوز الأمور العادية، إن الأفلام الجيدة تدعونا إلى أن نحلم، ونستخدم قدرتنا على الحكم على الأشياء، وأن نعتمد على مشاعرنا وحدسنا، إن السينما لا تزال فى مرحلة طفولتها، وهى لا تزال فى حاجة إلى أناس يتمتعون بالحيوية والأصالة لقيادتها. والأرض التى تبدأ منها تقبع بداخلك، وكما سوف أوضح فى الفصل الثانى، فإن لديك بالفعل هوية فنية قائمة تنتظر الاكتشاف.

لماذا لن تنجح طرق هوليوود؟

يبدو أن مدارس ومعاهد السينما تقدم وعودا لطلبتها بطريق سريعة إلى صناعة السينما، لذلك دعنا للحظة نقارن عملية صنع فيلم روائى طويل من خلال فريق عمل من المحترفين، بإنتاج فيلم مستقل متواضع الإمكانات، والاختلافات بين هذه وتلك مهمة للمخرجين تحت التمرين، وتظهر نتيجتها بوضوح فى جداول وميزانيات العمل.

إن أولويات الفيلم الروائى الطويل الذى يصنعه المحترفون تحددها المعايير الاقتصادية. ورغم أن كتابة السيناريو قد تستغرق وقتا طويلا، فهى لن تتكلف كثيرا بالمقارنة مع العناصر الأخرى، فالتكاليف الأكبر تذهب للممثلين، والمعدات،

وطاقم الفنيين، وهم يعملون بدقة من يقوم بعملية عسكرية. وليس هناك ما يفوق خبرات وذكاء ومعلومات هوليوود، لكن نظامها يتطلب نجوما «يمكن الصرف عليهم عن طريق البنك»، وفنيين شديدى البراعة، قادرين على المضى فى صنع الفيلم دون تأخير. وخلال عملية التصوير، يقوم ما بين ٥٠ و١٠٠ متخصص بأعمالهم فى تلك المهمة المشتركة، وكل منهم قد دخل هذا المجال كصبى متدرب وقضى نصف حياته لكى يصبح مسئولا خبيرا. والكثيرون منهم أتوا من عائلات سينمائية، وتشرّب المهنة كأنهم يرضعونها.

والمخرج فى عالم الأفلام عالية الميزانيات يقع تحت ضغط تصوير لقطات تغطية آمنة يمكن له تصنيفها فى غرفة المونتاج، ويجب على مثل هذا المخرج أن يحافظ بدقة على جدول التصوير (نادرا ما تكون مخرجة). لذلك فإن الأفلام التى تُعتبر وعاء للنجوم، تكون مريحة إلى درجة أنه لا يمكن تغيير قوالبها وتوليفاتها، لذلك فإنها تكون أشبه بالروايات التى تباع فى السوبر ماركت، لماذا؟ لأن النجاح فى شباك التذاكر سوف يعود بالملايين إلى الممولين خلال أسابيع قليلة، هنا لا مجال للخطأ؛ فالسينما «بيزنس»، والمنتجون يفضلون العمل من خلال تقاليد مضمونة النجاح، بدلا من استخدام طرق جديدة أو شخصية. وإذا كنت فى شك من كلامى، اقرأ بضعة أعداد من الصحيفة السينمائية الأشهر فى صناعة السينما فى هوليوود: «فارايتى».

أما المخرج فى عالم الأفلام المستقلة قليلة (أو منعدمة) التكاليف فنادرا ما تتاح له الفرصة لاستخدام فنيين أو ممثلين محترفين، لذلك فإن عليه أن يكون قادرا على تكوين فريق متجانس ومتكامل من غير المحترفين، إنهم يحتاجون إلى بروفات طويلة لكى يفهموا ويتفهموا الشخصيات التى يقومون بتمثيلها، ويألفوا عملية التصوير، ويطوروا الثقة فى المخرج، وتلك هى الطريقة الوحيدة للحصول منهم على قدر من الأصالة والإقناع فى أدائهم. ولأن صناعة الفيلم عن طريق المحترفين لا تحتاج إلى إجراء بروفات، فإن الممثلين المدربين جيدا هم الذين ينجحون فى السينما. ومع ذلك فإن عليك أن تمضى فى طريق مختلف، وتطور

عناصر إنتاجك قبل أن تقوم بتصويره، والكثيرون لا يعرفون هذا، ويتعلمون درسا قاسيا عندما يصلون إلى مرحلة المونتاج.

وإذا تصورت أن غير المحترفين لا يُعتمد عليهم، فإن هناك أمثلة عالمية مهمة من أفلام فائقة النجاح اعتمدت على القرويين، والأطفال، والبدو الرحل، ومعلمى المدارس، والأطباء، والفلاحين:

من إيطاليا:

لوكينو فيسكونتى: «الأرض تهتز» (١٩٤٨).

فيتوريو دى سيكا: سارق الدراجة (١٩٤٨ـ شكل ١-٢)، أومبيرتو دى (١٩٥٢).

فرانشيسكو روزى: «سالفاتورى جوليانو» (١٩٦١).

من فرنسا:

روبير بريسون: «النشال» (١٩٥٩)، بالتازار (١٩٦٦)، موشيت (١٩٦٧).

من بريطانيا:

كين لوتش: «كيس» (١٩٦٩).

من الهند:

ساتياجيت راى: «ثلاثية آبو»: «الأب بانشالى» (١٩٥٥) ، «أبارا جيتو» (١٩٥٧)، «عالم آبو» (١٩٥٩).

من إيران:

عباس كياوستامى: «أين بيت صديقى؟» (١٩٨٧)، طعم الكرز (١٩٩٧).

بهرام بيازى: «باشو، الغريب الصغير» (١٩٩١).

محسن مخمالباف: «جابيه» (١٩٩٦).

جعفر باناهى: «البالون الأبيض» (١٩٩٥).

بهمان غوبادى: «زمن الجياد المخمورة» (٢٠٠٠).

لقد رأى هؤلاء المخرجون المزايا فيما رآه آخرون باعتباره عقبات، لقد اختاروا موضوعا ومعالجة تستخدم الأناس العاديين كممثلين، وطوروا قصصا بدون أحداث أو أجواء معقدة. وفى الوقت الحالى فإنه حتى صناع الأفلام المشهورين وأصحاب التاريخ أصبحوا يستخدمون هذه الطريقة، لأسباب فنية وأسباب تتعلق بالميزانية أيضا. وسواء كان المخرج جديدا أم قديما، فإن الجميع يفترضون أن المهارات السينمائية تأتى من محاكاة نظام المحترفين، ومن المؤكد أنه يجب عليك أن تتعلم التقنيات والعمليات الاحترافية حتى تستطيع أن تكسب عيشك، لكن الطريق إلى النجاح بميزانية منخفضة يكمن فى عملية تطوير تشبه ما يحدث فى عالم المسرح منذ وقت طويل، كما سوف نرى.

أدوات صناعة الفيلم والعرض السينمائى

إن كاميرات التسجيل فائقة الجودة HD ومسجلات الصوت الرقمية، والمونتاج الرقمى، أسرعت جميعا إلى حد هائل بعملية التعلُّم، وقلَّلَت من الجهد المبذول فى صناعة الأفلام. إن الأفلام المصنوعة بالتقنية الرقمية، والتى تهدف إلى العرض فى دور السينما، يجب تحويلها بتكاليف باهظة إلى فيلم مقاس ٣٥ مم، لكن آلات العرض الإلكترونية تظهر الآن، وهى تقترب من جودة الفيلم ٣٥ مم بل تفوقه، فالصوت رائع، وليست هناك تموجات فى الصورة، والألوان لا تتلف، والنسخة لا تصيبها الخدوش، والعرض لا يتوقف بسبب قطع شريط السليولويد، وليست هناك علامات فى نهاية كل بكرة تخبر عامل العرض بتشغيل البكرة الجديدة (لأن التقنية الرقمية تسع فيلما طويلا دون انقطاع - المترجم)، وليست هناك ضرورة لضبط البؤرة بين الحين والآخر خاصة عندما يكون عامل العرض ضعيف البصر. إن العرض كله يمكن تحميله إلى دار العرض أو إلى المنزل عبر الكيبل أو القمر الاصطناعى، وهو ما يمنع تأخير وصول النسخة ويقلل الكثير من نفقات الشحن.

فى نهاية المطاف وبشكل حتمى، فإن نظم السينما الرقمية سوف تنافس تقنية إيماكس التى تجذب حشود الجماهير بسبب التجربة المذهلة فى مشاهدة

السينما، تماما كما حدث لتغيير تقنيات العرض عبر تاريخ السينما بين فترة وأخرى.

وصناعة الأفلام اليوم تفلت من قبضة المسئولين التنفيذيين فى الشركات الكبرى، وأمور التمويل والتوزيع أصبحت أكثر لامركزية وأشبه بعملية طباعة الكتب ونشرها. وبالفعل فإن التوزيع الأكثر انتشارا أصبح متاحا عبر أقراص الدى فى دى، وتقنيات العرض فائقة الجودة سرعان ما سوف تكون متاحة عند الطلب عبر الإنترنت أو القمر الاصطناعى. وموقع يوتيوب يقدم كل ما تشتهيه الأنفس سواء على مستوى الإنتاج أو التوزيع، وهو يتيح مواد غير تقليدية، وبدون شك فإن مزيدا من المواد سوف يُذاع إلى قطاعات من الجمهور ذات اهتمامات وتخصصات من كل نوع يمكن تخيله، وهذه المواد تحتاج إلى ذكاء من مخرجيها، لذلك فقد حان وقتك!

ومع ذلك فإننا هنا سوف نمضى داخل حدود السينما. إن الواقعية العادية المعتادة للكاميرا، القادرة على أن تُظهر بشكل حَرْفى التفاصيل الدقيقة لكل ما تصوره، تهدد أن تسحب التجربة السينمائية إلى عالم عادى ومكرر و«بايخ»، وعندما تستخدم الكاميرا بدون ذكاء فإنها تعطى جرعة زائدة من الواقعية التى لا تسمح بوجود ما هو شعرى. إن تلك هى إحدى العقبات، والأفلام التى تستطيع اختراقها يجب أن تعمل جاهدة على مستويات أخرى لإثارة مشاعرنا، وعلى سبيل المثال فإنها تعتمد على الأساطير والنماذج الإنسانية الأولى أو البدائية، لأننا نستجيب لكل الحقائق الإنسانية المأساوية والكوميدية التى تأتينا من عالم فنى موغل فى القدم، ووجودها يطلق بداخلنا مشاعر عميقة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم مارسيل كارنيه «أطفال الفردوس» (١٩٤٥ ـ الشكل ١-٣) يمكن أن يظل جميلا ومحبوبا ما دامت هناك نسخة واحدة باقية منه، ومادام هناك متفرج واحد بقى لكى يراه، والممثلة آرليتى، التى لعبت دور جارانص، سوف تزداد جمالا وغموضا كلما رأيتها، لأنها تجسيد للفتاة ذات الروح الحرة، والمتقلبة، التى كانت

موجودة فى الحواديت الشعبية القديمة، أما بيرو المسكين فهو لا يستطيع أبدا الحفاظ عليها لأنه مفرط فى الإخلاص لدرجة البلاهة، وهو شديد الارتباط بالعالم العادى. وأنت لست فى حاجة إلى أن تعلم ذلك، لأن العاشقين يوحيان بقوة مشاعر علاقاتك العاطفية المحبطة. إن التقاليد الشاعرية فى الفنون ليست عقبة فى طريقك، إنها صديقك وحليف يساعدك على التقدم إلى الأمام.

تعلم الإخراج

البيئة المحيطة

صناعة السينما الآن تتقبل أن يأتى المجندون الجدد فيها من مدارس ومعاهد السينما، وأنهم أكثر طموحا وتعليما وبراعة ومعرفة بالسينما بالمقارنة مع أى جيل سابق. والسؤال ـ لدى من يستطيع دخول مدرسة للسينما ـ ليس هو إذا ما كان يدخلها أم لا، لكن السؤال هو ما هى المدرسة المناسبة أكثر. علينا أولا أن نفكك سوء فهم شائع، هو أن كل ما تحتاجه هو أن تتعلم المعدات والتقنيات، ومن المؤكد أن هناك الكثير لكى تتعلمه فى هذا المجال، وهى أمور ممتعة وفاتنة، لكن الأدوات ليست إلا مجرد أدوات، بينما دم الحياة فى السينما يأتى من المشاعر والذكاء الإنسانيين، ولا تصدق هؤلاء الذين يقولون لك إنه يجب عليك أن تتعلم الأدوات قبل أن يكون لديك أى شىء تقوله. ولكى تقوم بالإخراج على نحو ذكى فإنك سوف تحتاج إلى:

معرفة وحب بِلُغَة السينما وتاريخها.

فهم لماهية الدراما وكيفية استخدامها.

دافع لكى تحكى قصصًا تأتى من أفكار مرتبطة على نحو قوى بالوضع الإنسانى.

والأمران الأولان فى متناولك، فكل مخرج طموح يحب السينما ويستمتع بتعلم الدراما، أما أن يكون لديك شىء أصيل تقوله عن الحياة والأحياء، وأن تحكى القصص بشكل سينمائى، فإن هذا هو ما يواجهه معظم الناس فيما وراء الأدوات

والمعدات. ومع ذلك فإن كل من يستطيع استخدام هذا الكتاب يملك أن يفتح أبوابا داخل عالمه النفسى ويجد هوية فنية ناضجة، مستعدة لكى تقودك وترشدك فى عالم الإخراج.

مدارس السينما

بالمقارنة مع مدارس تعلُّم الفن التشكيلى، أو المسرح، أو الرقص، فإن مدارس تعلُّم السينما أكثر حداثة فى ظهورها. ومعظم هذه المدارس تقوم بتعليم فروع الدراسات السينمائية، مثل التاريخ والجماليات وتقنيات الإنتاج، وأفضل هذه المدارس تقود طلبتها نحو إدراكات التعبير النقدية تجاه العالم المحيط بهم، كما أن هذه المدارس تستجلب الفنانين المحترفين والممارسين ليقوموا بالتدريس، وتضع أفضل طلابها فى التدريب داخل عالم إنتاج المحترفين.

ولكن إذا افترضنا أنه ليس لديك الوقت أو الموارد لتذهب إلى مدرسة لتعليم السينما، فهل تستطيع أن تتعلم مع أصدقائك، وتطور أسلوبا ووحدة سينمائية دون الالتحاق بمدرسة؟ نعم، أنت تستطيع، الأمر ليس سهلا لكن المستجدين الذين يعملون بمعدات رقمية هم فى نفس الوضع الذى كان فيه الموسيقيون فى استخدامهم لطرق التسجيل الجديدة فى ستينيات القرن العشرين، ومن هؤلاء جاءت ثورة فى الموسيقى الجماهيرية، وحدثت بالتالى تغيرات اجتماعية عميقة، وإن شيئا مشابها يحدث اليوم فى عالم السينما.

تطوير حياة مهنية فى عالم صناعة السينما المستقلة

الأخبار الطيبة

أرقام الأفلام المستقلة الطويلة فى ارتفاع مستمر، ومهرجان ساندانص السينمائى هو الملتقى بالنسبة لصناعها فى الولايات المتحدة، إنهم يسبقون إنتاج الشركات الكبرى فى الكم، وأحيانا فى الكيف والأصالة والجوائز، وهم يستخدمون على نحو متزايد التقنيات الرقمية بسبب تكاليفها الأقل ومرونتها الأكبر، وخلال العقد الماضى ظهر العديد من الأفلام الرقمية المهمة، مثل فيلم توماس فينتربيرج «الاحتفال» (١٩٩٨) - الشكل ١-٤، ولارس فون ترير «البلهاء»

(١٩٩٨)، ومايك فيجيس "تايم كود" (٢٠٠٠) و"هوتيل" (٢٠٠١)، وسبايك لى "ملوك الكوميديا الأصليون" (٢٠٠٠)، وريتشارد لينكليتر "حياة اليقظة" (٢٠٠١)، وستيفن سوديربيرج "وضع المواجهة" (٢٠٠٢). وجورج لوكاس "حرب النجوم: الجزء الثانى: هجوم المستنسخين" (٢٠٠٢) لقد استخدم لوكاس كاميرات الفيديو فائقة الجودة، وأعلن أنها ليست فقط خالية من المشكلات، لكنها أيضا تحرر صانع الفيلم إلى درجة أنه لا يتخيل العودة إلى التصوير بالسليولويد. (الشكل ١-٥) . وقد استخدم ديفيد لينش كاميرات التسجيل الرقمية، وبرامج المونتاج الكومبيوترية، فى فيلمه "الإمبراطورية داخل البلاد" (٢٠٠٦)، ولقد رحب الممثلون أثناء التصوير بهذا الفارق التقنى، وتقول لورا ديرين: "كنا نصور بلا انقطاع، لم تكن هناك مصابيح كبيرة لنعلقها، ولم تكن هناك حاجة للانتظار لإعداد جديد للكاميرا والإضاءة لكى نصور لقطات التغطية، لأن ديفيد كان يحمل الكاميرا، وكان من الممكن له أن يغطى مشهدا كاملا خلال عشرين دقيقة أو ساعة واحدة، كانت تلك التقنية تتيح لنا قدرا لا يُصدق من الاختزال، ولم نتأخر لحظة واحدة عن جدول التصوير". (أمريكان سينماتوجرافر، إبريل ٢٠٠٧).

الأخبار السيئة

رغم أن الأفلام الروائية الطويلة المستقلة قد تكون على مستوى عالٍ من الكفاءة التقنية، فإن معظمها لم يشاهَد ولا يجد موزعين، إنها تعانى من الكتابة الضعيفة، والبناء الدرامى الضعيف، والتمثيل الضعيف، والإخراج الضعيف، لذلك فإنها تختفى دون أن تترك أثرا. إن إتاحة التقنيات الرقمية لصنع الأفلام جعلت الموقف يشبه ما حدث عند ظهور "الكاراوكى" عندما كان أى إنسان يستطيع أن يقف ليغنى، لكن الجمهور لن يبقى لكى يستمع، لذلك فأنت وأنا نواجه مباشرة المشكلات التى تأتى بعد الحصول على مزيد من الحرية: كيف نستخدم هذه الحرية الجديدة بشكل فعال؟ ما هى الطريقة المثلى لتطوير إمكانات المرء؟ كيف نتجنب أن نصل إلى حافة التل ونسقط مع القطيع؟

إن فيلم «الكرسى المنتفخ» (٢٠٠٥) للأخوين دوبلاس، والذى استُقبل جيدا فى مهرجان ساندانص، يجسد سلبيات وإيجابيات الأفلام المستقلة ذات الميزانيات الضخمة، وقد حصل على مقالات نقدية شديدة التناقض. إن الفيلم مهم لأنه يوضح إلى أى مدى تستطيع أن تحقق من خلال ثلاثة ممثلين فقط، وميزانية ١٠ آلاف دولار، وكاميرا مينى دى فى، وأفكار درامية محددة جيدا. إنه فيلم طريق يمزج بين الكوميديا ومشاهد الشجن بين العشاق، وهو يحكى عن جوش المضطرب وصاحب النوايا الطيبة، وصديقته إيميلى التى تشتاق إلى أن تحصل منه على الالتزام بحبهما. إنهما يريدان الخلاص لعلاقتهما التى تذوى، لذلك فإنهما يبدآن رحلة لاستلام الكرسى الذى اشتراه جوش عن طريق الإنترنت لكى يقدمه هدية لأبيه فى عيد ميلاده، ثم تبدأ الأشياء فى المُضِىّ على نحو سيئ، إن ريت، شقيق جوش الذى يعمل فى صناعة الأفلام ولا يهتم إلا بذاته، يتطفل عليهما ويفرض نفسه، ويتضح أن الصفقة ليست إلا عملية نصب واحتيال، وتسوء العلاقة بين الحبيبين بسبب وجود ريت.

إن الفيلم لا يحقق ما وعدنا به فى مشاهده الافتتاحية، حين أظهر أنه لا يعتمد إلا على التقنيات الأساسية لكن أفكاره الدرامية قوية، ومسار تطور الشخصيات واضح، ورسم الشخصيات محدد جيدا. إن الفيلم يملك موقفا دقيقا وظريفا، لكن الممثلين يلعبون الشخصيات بقدر قليل من الذكاء الطبيعى، كما أن المشاهد بطيئة بسبب الحوار المرتجل. ولذلك فإن القصور يكمن فى الافتقار إلى مهارات التمثيل والإخراج. لكن الأخوين دوبلاس يتعلمان سريعا ويبدو مشروعهما القادم كأنه قفزة كبرى.

مع وضع الميزانية المنخفضة فى الاعتبار.

معظم من يستخدم هذا الكتاب يعملون بمعدات متواضعة وميزانيات قليلة. اعتبر ذلك وساما للشرف، فالأفلام الأصيلة والثورية قد تأتى من الاستخدام الذكى للمعدات البسيطة والإنتاج المتواضع. ولحسن الحظ، ولأن معظم الأفلام أصبحت متاحة الآن على أقراص الدى فى دى، فإننى قادر على ضرب الأمثلة من كل عصور السينما فى جميع أنحاء العالم.

مؤلف الفيلم وتحكُّمه

(المؤلف هنا يعنى صانع الفيلم ـ المخرج ـ الذى يمكن التعرف على رؤيته وأسلوبه وروحه من الفيلم أو مجموعة الأفلام التى يصنعها، وفى الأغلب فإنه يكون كاتب السيناريو أيضا– المترجم). قد يبدو هذا الكتاب داعما لنظرية "سينما المؤلف"، وهو المصطلح الذى ظهر فى زمن الموجة الجديدة الفرنسية فى خمسينيات القرن العشرين، وهو يشير إلى الكاتب المخرج الذى يتحكم فى كل عملية صناعة الفيلم. لكن فى عمليات صناعة الأفلام الأكثر تعقيدا، لا يمثل صوت المؤلف واقعا حقيقيا. ورغم أننا كبرنا فى ظل فكرة أن الفنان شخصية فردية منعزلة، فإن مثل هذا التحكم الشامل فى السينما مستحيل.

إذن كيف يتطور المخرج؟ إن التطور الطبيعى له يبدأ –فى معهد السينما أو وحده– بكتابة وتصوير ومونتاج فيلمه الصغير. ثم يصبح مستعدا لإنتاج أفلام أكثر تعقيدا، إنه يستخدم العديد من الأشخاص كل منهم يبدأ فى طريق التخصص فى إحدى الحرف السينمائية. قد يتولى المخرج عملية المونتاج، وقد تصبح هذه الحرفة أو الحرف الأخرى جواز مروره للعمل فى الصناعة بعد أن يتخرج من معهد السينما. ومن خلال تأسيس مهاراته، والثقة، والإصرار الإبداعى عبر الزمن فى صناعة السينما، وبالاعتماد على مدى تطوره الفنى الخاص، فإن ذلك سوف يدعم فرص قيامه بإخراج مشروعات أكبر.

والإخراج فى بداية الحياة الفنية يتسم بالحذر ووضع المعايير التجارية فى الاعتبار، لأن الموت فى شباك التذاكر يعنى النهاية. وحتى عندما يضطر المخرج إلى مجاراة التيار السائد، فإنه بذكائه يستطيع أن يمارس طموحه الفنى ويزيد تعلُّمه عن الوسيط السينمائى. وعندما يصبح معروفا على نحو تدريجى، فإنه يستطيع أن يحقق نجاحا تجاريا أو اثنين. إنه يشبه من يقف فى قارب صغير، فهو يقترب شيئا فشيئا من إنجاز عمل له معنى على المستوى الشخصى. وعندما يكتسب مزيدا من السيطرة على الوسيط السينمائى، ويكتسب الاقتناع بمعنى حياته، فإن الجمهور سوف يتنبه للطابع الذى يتركه المخرج كمؤلف على أفلامه.

وهناك الآن شيء مثير يحدث: إن المخرج فى معهد السينما يملك السيطرة الكاملة على مشروع صغير، وهو يتلقى الآن مزيدا من السيطرة على الوسيط الجماهيرى الذى يتطلب تكاليف باهظة. ويبدو أن نظرية المؤلف قد عادت إلى الظهور. وفى الحقيقة إن المخرج قد عانى لسنوات طويلة من العمل مع فريق كامل، وتلك الكلمات المصحوبة بالدموع والشكر لفريق العمل خلال تلقّى جائزة الأوسكار ليست طقسا فارغا، إنها تعنى الإقرار بأين يكمن الإبداع فى الشكل الفنى الجماعى للوسيط السينمائى.

الهوامش

(١) كريستوفر نولان، مخرج أفلام «تذكارات» و«الأرق» و«باتمان يبدأ» و«فارس الظلام». من مجلة «أمريكان سينماتوجرافر». يناير ٢٠٠٧. الغلاف الخلفى.

الفصل الثانى
تحديد التيمات

يتناول هذا الفصل اختيار الموضوع الذى سوف تصنع عنه فيلما، وكيف تقيِّم معناه، وكيف تربطه باهتماماتك العميقة. إن الوضوح الذى سوف ينتج عن ذلك سوف يساعدك فى كل ما تفعل.

القصص التى تهتم بها بعمق

سواء كنت تكتب قصصك بنفسك، أو تعمل على سيناريو كتبه شخص آخر، أو تختار عملا لتقتبس عنه، فإنك ستواجه دائما هذه الأسئلة المحورية:

كيف سوف أستخدم مهاراتى التى تعلمتها فى الحياة؟

ما هو نوع الموضوعات التى يجب أن أعالجها؟

ما هو الشىء الذى أجيده؟

ما هى هويتى الفنية؟

إن كل مشروع سينمائى جديد يجب أن يكون عن شىء ذى معنى بالنسبة لك، وليس مجرد تدريب على المهارات الأساسية. فإن لم يكن الأمر كذلك، فسوف تؤجل مسألة أن تترك بصمتك كمؤلف على العمل، من أجل اكتساب المهارات التقنية، وهذا خطأ شائع. إن البشر بطبيعتهم لا يتوقفون عن البحث، ورغم أن بحث كل منهم مختلف عن الآخر، فإن الجميع يبحثون عن إضافات جديدة لمعنى حياتهم. وبقدر قوة ووضوح هذا السعى، سوف يكون عملك أقوى وأكثر تأثيرا. وهؤلاء الذين لديهم خبرات درامية فى حياتهم (مثل الاشتراك فى الحرب، أو

الاشتراك فى معسكرات العمل، أو كون المرء يتيما) لا يساورهم الشك فى الموضوع الذى يتناولونه، لكن بالنسبة لأصحاب الحياة العادية فإن البحث عن موضوع مهم سوف يصبح مهمة محيرة، كما أنك لن تستطيع أن تصنع فنا دون إحساس بأنه يتطابق مع هويتك، وفى الحقيقة أنك تبحث عن هذه الهوية بأن تصنع فنا.

الفن، والهوية، والقدرة التنافسية

يدخل البعض مجال الفن بحثا عن التعبير عن الذات أو تأكيد الذات. وتلك أرض مخادعة، لأنها توحى بأن الفن ليس إلا نوعا من العلاج النفسى، إنهما قد يتداخلان، لكنّ لكل منهما هدفا مختلفا. إن الفن يعمل فى العالم الخارجى ومن أجله، بينما العلاج النفسى يتوجه إلى الذات ويبحث عن الشفاء من الشك أو التعاسة. ومحاولة تأكيد الذات فى شكل متنكر من الفن يؤدى إلى الانزلاق نحو استعراض الذات. ولأننا نعيش فى ثقافة عبادة المشاهير، فإننا نشعر بالاحتياج إلى أن نكون مختلفين وخاصين. وفى هذا السياق فإن المعتقدات الهندوسية مثيرة للاهتمام، لأن الذات فى فلسفتهم هى "ما تشارك فيه مع كل الوجود"، والهندوسى يشارك هويته مع شجرة، أو جبل، أو عصفور، أو طفل معوق. لكن فكرة "الذات" فى الثقافة الغربية هى على النقيض شديدة العزلة والانعزال، ومعظم من يحاولون صنع الأفلام يجمعون بين هذين الطرفين النقيضين، إنهم يريدون الفردية والتميز، لكنهم يريدون أيضا خلق شىء عالمى ومفيد للآخرين.

إذا كنت تسأل نفسك: "هل كل هذه الأمور الفلسفية والنفسية مهمة حقا؟"، فأنا أجيبك: نعم، أعتقد أنها مهمة، لأن ما تؤمن به سوف يحدد إذا ما كنت سعيدا ومنتجا وأنت تعمل فى وسط جماعى مثل السينما. وعندما يفشل طلبة السينما لا يكون ذلك بسبب عدم قدرتهم على العمل أو إتقان التقنيات، ولكن لعجزهم عن العمل كأنداد مع الآخرين، عندما تأتى المشكلات من أمور تتعلق بالسيطرة، والقدرة التنافسية، أو رفض إعطاء الالتزام أو الحفاظ عليه. ويستطيع كل إنسان أن يعدّل من عاداته الاجتماعية إذا كان ذلك مهما بما فيه

الكفاية. وجزء من العمل الجماعى فى مدارس السينما يهدف إلى التغلب على هذه المشكلات، ومساعدة الطلبة على تحديد أفضل شركائهم. إن جورج تيلمان جونيور، وبو تايتل، فريق الثنائى الذى كتب وأنتج وأخرج «رجال الشرف» (٢٠٠٠) و"دكان الحلاق" (٢٠٠٢، ٢٠٠٤) هما طالب زنجى وطالب أبيض التقيا فى المقرر الذى كنت أعطيه عن الإنتاج (الشكل ٢-١)، وبعد انتهائهما من الدراسة، بدآ حياتهما الفنية بفيلم «غذاء الروح» (١٩٩٧)، وعملا بنجاح منذ ذلك الحين. وهناك عدد لا يحصى من علاقات العمل أتت من بدايات مماثلة واستمرت عبر عقود. إن الناس يجدون من يحتاجونهم، ويقيمون علاقات ناجحة (١).

الهوية، والمعتقدات، والرؤية

عندما يتم توجيه السؤال إلى دارسى السينما حول إذا ما كان لديهم حقا قصص يروونها، فإنهم يجدون السؤال مثيرا للإهانة. إنهم يعتقدون أنه لكى تُخرج فإنك تحتاج إلى تعلم أدوات السينما، وبعد ذلك يأتى كل شىء آخر! وبعد عام أو عامين، يبدأون فى البحث الشاق عن مشروع ملائم.

إننى أعتقد أنه منذ محاولاتك الأولى يجب عليك أن "تروى قصصا تعبٌر عن الأفكار والقيم فى الحياة من حولك"، وإلا فإن أفلامك سوف تكون جوفاء ولا تمنح المتفرج شيئا يستجيب له، وبصرف النظر عن كفاءتك فى تناول الأدوات السينمائية، فإن روايتك للقصص سوف تكون باهتة وبلا معنى.

إذن كيف تُعِد نفسك لكى تصنع حكايات سينمائية جذابة؟ فى الحقيقة إن خياراتك موجودة ولا تحتاج إلا للكشف عنها. وهذا هو السر: لقد تركت حياتك بصماتها عليك بأشكال متفردة، وهذه البصمات ـ سواء أكنت تعرفها أم لا ـ سوف تحدد كيف سوف تعيش حياتك، وما هو الذى تسعى إليه، وما هى الأدوات التى تملكها لكى تحكى قصة بعاطفة وجدانية أصيلة.

إذن ما هى هذه البصمات، وكيف تتعرف عليها؟ إن كل إنسان عاش تجربة الاكتشاف المفاجئ لنظام ما يشكل جزءا من حياته، وهنا تأتى مشاعر الراحة والدهشة من رؤية ما كان يقوده ويدفعه. فى يوم من الأيام الماضية، عندما كان

معظم الناس يعيشون فى مجتمعات صغيرة، كان الجميع يرون كيف تتصرف عبر الزمن، وكانوا يستجيبون لذلك من خلال مزاجك وتاريخك، ولا يزال هذا قائما فى المجتمعات الزراعية. إننا إذا افتقدنا ردود أفعال الآخرين تلك، فإننا لن نعرف ميولنا إلا بصعوبة وجهد بالغَين. وإلى درجة كبيرة فإن هذه البصمات تشكِّل قدرنا ومصيرنا، وكما يقول هيراكليتوس: «شخصية المرء هى قدره»(٢) .

إننى لم أعثر على هذه الحقيقة إلا بالمصادفة عندما كنت فى الثلاثينيات من عمرى. كان جزء من برنامج دراستى هو أن أشاهد كل أفلامى التسجيلية وأكتب عنها تقييما ذاتيا. كانت أفلامى عن موضوعات شديدة الاختلاف، لذلك أصابتنى الدهشة من اكتشاف تيمة مشتركة تربط بينها جميعا، وكانت هى أن "معظم الناس يشعرون بالحصار والسجن، لكن الشخص المبدع المبتكر هو الذى يستطيع أن يتكيف، ويقاوم، ويهرب". كيف يمكن لك أن تصنع ٢٠ فيلما ولا تكون واعيا بمثل هذه التيمة الثابتة؟ ومن أين أتت هذه التيمة؟ جاءت الإجابات كأنها حمائم تعود إلى عشها وتحط عليه، فخلال الحرب العالمية الثانية اضطُرت عائلتى المنتمية إلى الطبقة المتوسطة أن تغير محل إقامتها إلى قرية زراعية إنجليزية، ولسنوات طويلة عديدة كان أبى، الأجنبى، يعمل بعيدا على السفن التجارية، ولم تجد أمى شيئا مشتركا مع جيرانها الريفيين. وكنت أنا فى المدرسة المحلية أناضل مع أطفال يسخرون من الطريقة التى أتكلم بها، كانوا يهزأون بى، ويغارون مما أملك، وفى بعض الأحيان كانوا يهاجموننى. ولأننى لم أشكّ أبدا فى أننا كنا "أفضل" من السكان المحليين، فقد كان علىَّ القبول بأننى مختلف، وأن الأغلبية لا تقبلنى، وأن الخوف سوف يكون مستمرا طوال الحياة. كان علىَّ أن أتعامل مع هذا الأمر وحدى لأن الكبار كانوا مشغولين. وفى المنزل كنت شخصا، وفى الخارج كنت شخصا آخر. واكتشفت أننى أستطيع أن أخرق الحصار إذا استطعت أن أجعل الناس يضحكون. وفى فترة لاحقة من حياتى، عندما قرأت عن البؤس والاستغلال فى الريف الإنجليزى، بدأت فى فهم الكراهية الغريزية تجاه النمط الذى أمثِّله. وعندما فقدت خوفى، فإن علاقاتى مع زملائى المجندين فى سلاح الجو البريطانى كانت علاقات مختلفة تماما ومشبعة.

إن الخيط المشترك فى أفلامى جاء من شخصيتى، وشخصيتى جاءت من الحياة على جانبى الحاجز الاجتماعى، ومن التعاطف مع الذين يعيشون محنا وأزمات مماثلة: الشخص الزنجى فى حى للبيض، اليهودى فى مجتمع من غير اليهود، الطفل وسط الكبار. إن أية قصة فيها آثار من ذلك الخيط تسرع من نبضى، لكننى عشت حتى الثلاثينيات من عمرى «غير واعٍ أن لدىَّ رؤية عن الحياة»، وكانت تلك رؤية عن أن الحياة سلسلة من حالات السجن والحصار، لكن كل حالة يمكن التغلب عليها بقدر من العزم وبمساعدة الأصدقاء. ولعل هناك بصمة من قابيل فى عائلتى، لأن كل جيل يهاجر إلى مكان آخر.

إن القصص التي تحكيها تنبع دائما من جوهر ما تؤمن به، من «فلسفتك»، وفلسفتى ـ إن كنت قد استطعت أن ألاحظها قبل أن أبدأ أى فيلم ـ كانت تقول: «إذا كنت وحيدا فى مجتمع معادٍ لك، فابحث عمن يشبهونك، ومعهم ابحث عن الطريق الصحيح للخروج، لأن هناك دائما طريقا للخروج».

وكل شخص يخلق عملا فنيا بقدر من الأصالة يحمل بصمة ما. وسيرة الحياة التى كتبها بول ميشوه عن الراحل فرانسوا تروفو، تربط أفلاما مثل «٤٠٠ ضربة» (١٩٥٩)، و«جول جيم» (١٩٦١)، و«الطفل البرىء» (١٩٦٩)، و«قصة أويل إتش» (١٩٧٥)، وتربط بينها وبين الألم الذى عانى منه تروفو فى طفولته عندما اضطُر إلى الابتعاد عن أمه. (الشكل ٢-٢). وشخصياته، بحياتها التى بلا جذور، وسذاجتها غير العملية، وعطش أويل هوجو العصابى للحب إلى درجة تدمير الذات، كل ذلك يعكس الأوجُه التى عُرف بها تروفو لدى أصدقائه، وهذا لا يختزل أو «يفسر» تروفو، بل إنه يشير إلى إدراك للذات حوله إلى خارج ذاته لكى يطور قصصا تثير اهتمام الآخرين.

هل من المفيد أم من المدمر أن «تفهم» تجربتك الخاصة فهما عميقا؟ وهل يجد المرء فى ذلك مساعدة فى عمله المهنى؟ هناك إجابة مختلفة لكل شخص هنا، لكن العلاج النفسى أمر شاق، والذين يسيرون فى هذا الطريق يفعلون ذلك بحثا عن الشفاء من التعاسة. لكنّ صنع الأعمال الفنية شىء فيه قدر من

الاختلاف، لأنه ينبع من الفضول العميق، ومن الحاجة إلى خلق نظام وإعطاء معنى. عليك أن تفعل كل ما يجعلك مستعدا على نحو أفضل لكى تصنع عملا فنيا، وفى جزء لاحق هناك تقنيات لتوضيح الاتجاه الذى تسير فيه، والبصمة التى تركتها الحياة عليك. وإذا كان ذلك مثيرا لاهتمامك، فيمكن لك استكشاف المزيد بعمق أكبر فى كتابى «تطوير أفكار القصص»، الطبعة الثانية (دار نشر فوكال، ٢٠٠٦).

تبدو الأفلام وهى تنظر فى تصميم إلى الخارج، وليس إلى داخل صناعها، لذلك فإن معظم من يعملون فى السينما لا يبحثون بالفعل عما يحركهم ويدفعهم. ولكن إذا كان على الدراما أن تتسم بالخصوصية فإنه يجب أن تأتى من مونولوج داخلى متقد المشاعر. وكل ما يبدأ مع نفسك وعصرك سوف يصبح فى النهاية حوارا مع جمهورك.

اعثر على قضايا حياتك

إن البصمات التى تحملها قد أتت من أمور وقضايا جوهرية قليلة خلال تجاربك فى فترة التكوين، وكل ما يذكِّرك بها سوف يوقظ بلا جدال مشاعر قوية بداخلك، إن هذا رصيدك من التجارب العميقة، وبقدر ما تستطيع استكشافها واستخدامها فى عملك - حتى لو بدت تجاربك قليلة وشخصية - فإنك سوف تستطيع أن تستمر فى الإبداع طوال حياتك. إننى لا أتحدث عن سيرة ذاتية، وإنما عن لُبّ تجارب شعورية عميقة، يمكن تطبيق تيماتها بلا حدود على العالم خارج ذاتك.

وتكوين الأفكار، وتحديدها بشكل مشحون دراميا، يبدأ عندما تخصِّص وقتا هادئا تتأمل فيه ذاتك، بعيدا عن صخب الحياة العادية.

إذن:

- افحص البصمات التى تركتها الحياة عليك دون أن تحكم عليها.
- اكتب باختصار كيف شكَّلتك هذه التجارب.

- من هذه التأملات اكتب قائمة بالآتى:

- أنواع القصص التى تكون مؤهلا أكثر لروايتها.

- أنواع الشخصيات التى تجذبك على نحو خاص.

- المواقف التى تثير اهتمامك.

- النمط الفيلمى أو الأنماط الفيلمية التى تريد أن تعمل بها (الكوميديا، المأساة، التاريخ، سيرة الحياة، الفيلم نوار، إلخ).

الآن راجع إجاباتك، وضع شيئا أفضل مكان كل ما هو سطحى أو نمطى. اجعل كل شىء محددا، لا تسقُط أبدا فى التعميمات الغامضة المشوشة، فكما قال الممثل وصاحب نظرية التمثيل ستانسلافسكى: "التعميم عدو الفن".

إن الإجابات السريعة تقفز فى العادة من بحيرة الكليشيهات التى نحملها جميعا، فلتعتبرها نقطة بداية يمكن من خلالها تنقيح وتحديد ما تبحث عنه. وشيئا فشيئا سوف يظهر شىء خاص. فلتعمل بهدوء وإصرار، وابْقَ منفتحا أمام المفاجآت وتغيير الاتجاه. إن الأفكار الجيدة لا توجد لأننا نأمر بوجودها، والأفكار الجيدة تختفى خلف واجهة النماذج النمطية، ومهمتك هى أن تعثر عليها وتمسك بها.

فى البداية، يبدو أنه لا شىء مثير قد حدث فى حياتك يمكن الاعتماد عليه، وربما لم تنضج التوترات التى شهدتها أو عشتها لكى تصبح فعلا وحدثا، لكن رضى الكاتب - ولعل هذا هو أهم عائدات التأليف - يأتى من أنه يجعل الأشياء تحدث كما كان يجب أن تحدث لكنها لم تحدث. إن كل حدث أو موقف ترك علامة على وعيك ينتظر تشكيله فى شىء يعبِّر عن عاطفة، وفى تيمة أو رؤية للحياة. وطبقا لمزاجك وذوقك، قد تكون هذه الرؤية مأساوية، أو كوميدية، أو هجائية، أو واقعية، أو سريالية، أو ميلودرامية. ومن خلال وضع الشخصيات والأحداث الأصلية فى مواجهات وتغيرات كان من الممكن حدوثها، فإنك يمكن أن تسير فى طريق لم يَسِرْ فيه أحد من قبل، وتفحص الإمكانات التى لم تُستعمل فى الشخصيات والأحداث الأصلية.

إن أى موقف فى الحياة العادية، يحتوى على شخصيات وأحداث ومواقف وصراعات، فيه عناصر الدراما، وبالتالى فإن فيه إمكانات أن يصبح قصة كاملة النمو. قم بتغيير عنصر أو عنصرين من العناصر الرئيسية فى هذا الإطار المقتبس، وقم بتطوير شخصياتك، عندها سوف يبدأ معنى وتأثير العمل الكامل فى التطور فى اتجاه خاص به. ويمكنك أن تبتعد بشكل إبداعى عن بناء سيرة الحياة، أو تحافظ عليه، كما فعلت الأفلام التالية:

جون بورمان فى "الأمل والمجد" (١٩٨٧ - الشكل ٢-٣)، وهو فيلم يصوغ حياة عائلته وتطورها الوجدانى خلال فترة صباه أثناء الحرب العالمية الثانية. ومن خلال الخيال والتعاطف، يستكشف بورمان حب أمه لأفضل أصدقاء أبيه، وهو الحب الذى لم يكتمل.

مايكل رادفورد فى "ساعى البريد" (١٩٩٤)، والذى يتتبع علاقة الاستثارة التى نمت بين ساعى البريد والشاعر التشيلى بابلو نيرودا عندما كان الشاعر منفيا فى جزيرة فى البحر المتوسط.

مايكل هانيكيه فى «مدرسة البيانو» (٢٠٠١) .تلعب إيزابيل أوبير دور مدرّسة بيانو تقمع رغباتها الجنسية المنحرفة، وتقع فى حب طالب لها. يعتمد الفيلم على رواية من تأليف إلفريده جيلينك التى كانت هى ذاتها مدرّسة بيانو.

تجعل هذه الأفلام من سيرة الحياة عملا دراميا، من خلال تطوير الأفكار حول الأسباب الكامنة وراء أزمات الشخصيات. وكل من يدرس الحياة الحقيقية يعلم أنه لا يوجد شىء أكثر غموضا مما هو حقيقى.

موضوعات يجب أن تتفاداها

ترد العديد من الموضوعات إلى الذهن لأن وسائل الإعلام قامت بتضخيمها، أو لأنها ملائمة للدعاية الأخلاقية. ولكن يجب أن تكون حكيما وتتجنب الآتى:

العوالم التى ليس لديك خبرة بها أو لا يمكنك دراستها عن قرب.

أية مشكلة محبطة لا تزال تكبر فى حياتك (اعثر على معالج نفسى، فمن غير المحتمل أنك سوف تجد حلا للمشكلة وأنت تُخرج فيلما عنها وتقود مجموعة صنع الفيلم).

أى شىء أو شخص «نموذجى» (ليس هناك ما هو حقيقى ونموذجى معا، لذلك فإن ما هو نموذجى لن يكون مثيرا للاهتمام أو قابلا للتصديق).

الوعظ أو التعاليم الأخلاقية من أى نوع.

أفلام عن مشكلات لديك حل لها (فالجمهور أيضا لديه هذا الحل).

استهدِف أن تصل إلى جمهور خارج دائرة أقرانك، لكى تصنع أفلاما تتوجه إلى جمهور عريض. وبالنسبة للأفلام التى لا تستغرق إلا دقائق قليلة، حاول أن تصنع شيئا صغيرا بقدر كبير من الصعوبة، وقم بتطبيقه على شخصية "لا تشبهك" أبدا، واصنع تعليقا متواضعا عن الوضع الإنسانى. عندما تفعل ذلك، يمكنك أن تتفادى إطلاق العنان لأهوائك كما يحدث فى معظم أفلام الطلبة. وفى كل الأحوال فإن عملك سوف يصبح هو بطاقة تعريفك، بكرتك الثمينة التى تخبر من سوف يقومون بتوظيفك فى المستقبل ما تستطيع أن تفعله، وأنت بالطبع لا تريد أن تظل طالبا إلى الأبد.

الاستبدال والتحويل

من أجل أفلامك القصيرة الأولى، اعمل من خلال أحداث وشخصيات من حياتك، لكن أبعد الفيلم الذى تصنعه عن عالم الأحداث والشخصيات الأصيلة. إن تحويلها إلى عالم من صنع خيالك يحررك من الوعى بالذات، ويسمح لك أن تحكى الحقائق الكامنة التى قد تضايق الشخصيات الأصلية. والأهم من ذلك كله، أن ذلك يسمح لك بالتركيز على الحقائق الدرامية بدلا من العرقلة فى مسائل ما يليق أو لا يليق، والدقة التاريخية. ويمكنك أيضا أن تحرر خيالك الإبداعى، وتعتم على المصادر الأصلية عن طريق:

إعطاء الشخصيات سمات بديلة وعمل بديل.

جعل كل منهم مزيجا من شخصيات.

وضع القصة فى مكان أو زمان مختلف.

تغيير جنس الشخصيات الرئيسية (من رجل إلى امرأة وبالعكس).

وهناك طالب إخراج كان السيناريو يحكى قصته الشخصية، عن الخروج من زواج مستقر فى الضواحى وعمل يدر دخلا طيبا لكى يصبح طالبا لدراسة السينما، وقام هذا الطالب بتحويل جنس الشخصيات الرئيسية لتكون المرأة هى الزوجة المتمردة، ولكى يمنحها دوافع قابلة للتصديق فقد كان عليه أن يضع نفسه مكان الزوج والزوجة معا، وهكذا استطاع أن يسبر غور الشخصيات، وما تشعر أنها محاصرة فيهن وما يمكن لها أن تتوقع من الحياة. وباستخدام "قانون الإزاحة" أو الاستبدال فإن المخرج اقترب من علاقة أكثر إثارة للتعاطف مع كل الشخصيات، ورفع مستوى معالجة التيمة.

وهنا بعض التدريبات التى سوف تجدها مفيدة.

مشروعات

المشروع ٢-١ :المخزون داخل الذات

لكى تكشف عن قضاياك وتيماتك، وبالتالى ما يمكن أن تقوله للآخرين، قم بعملية جرد ـ دون إصدار أحكام ـ لتجاربك الأكثر أهمية وإثارة. إنه ليس أمرا صعبا، لأن الذاكرة الإنسانية تتخلص مما هو عادى ومكرر، وتحتفظ فقط بما هو ذو مغزى. يمكنك أن تفعل ذلك على النحو الآتى:

١ ـ اذهب إلى مكان خاص، واكتب ملاحظات قصيرة وسريعة عن كل تجربة مهمة ترد إلى ذهنك. استمر فى ذلك حتى يكون لديك على الأقل بين ١٠ و١٢ تجربة أثارتك بعمق (لكى تفرح، أو تغضب، أو تخاف، أو تصاب بهلع، أو تشعر بالازدراء، أو القلق، أو الحب، إلخ).

٢ ـ نظم هذه التجارب فى مجموعات، واختر اسما لكل مجموعة وللعلاقات التى تربط بينها. بعض هذه التجارب المثيرة سوف تكون إيجابية (مثل مشاعر البهجة والفرح، والراحة، والاكتشاف، والضحك)، لكن أغلبها سوف يكون مؤلما. لا تفرق بين هذه وتلك، فليست هناك حقائق إيجابية وأخرى سلبية. إنك إذا ميزت بينها فأنت تقوم عندئذ بدور الرقيب، وهو ما سوف يؤدى إلى إطالة البحث غير المجدى والذى لا ينتهى عن قبول بعض التجارب ورفض بعضها الآخر. الحقيقة هى الحقيقة، فقط!

٣ ـ حاول الآن أن تبدو موضوعيا، كما لو أن ما تقوم بكتابته هو سجل شخص آخر. ما هو نوع التعبير الذى سوف يصدر عن شخص تركت عليه هذه التجارب آثارها وبصماتها؟ يجب عليك أن تكون قادرا على أن تضع نفسك فى ضوء آخر، وتجد صفات محددة للعالم تتجمع حول هذه التجارب. لا تخف من أن تكون خياليا، فتلك هى الطريقة إلى تطوير شخصيات فنية فى عمل فنى. إن هدفك هو أن تقف فى دور من يحكى القصة بكل قلبك. وإذا لم تجد شيئا يتشكل، اشرح ملاحظاتك ومجموعاتك لصديق، ورغم أن ذلك يبدو غريبا تماما فإن مجرد أن تحكى لشخص آخر سوف يجعلك تتعرف على تكوينك الخاص وتراه.

إذا قمت بهذا التدريب بإخلاص، فسوف يكشف لك عن الأحداث التى شكَّلت مسعاك وبحثك، ويركِّز على القضايا الكامنة التى تمثلها هذه الأحداث، وبقدر كبير من اليقين فسوف تفهم كيف أن هذه القضايا هى التى أثَّرت عليك فى اختياراتك الموسيقية، والأدبية، والسينمائية، بالإضافة إلى علاقات الصداقة والحب والعائلة.

المشروع ٢-٢ : الأنا الآخر أو الأنا البديل

إليك تناولا أقل مباشرة لدوافعك وتكوينك الداخلى العميق. إن هناك شخصيات أو مواقف محددة فى الأفلام أو المسرحيات أو الكتب تثير استجابة خاصة بداخلنا، لذلك فإنها يمكن أن تمثل دلائل مفيدة على تكويننا الداخلى. وهذا المشروع يتخذ طريقا آخر للعثور على هذه الاستجابة.

١ ـ ضع قائمة بحوالى ٦ أو ٨ شخصيات من الأدب أو الأعمال الروائية تشعر معها بصلة من نوع خاص. رتِّب هذه الشخصيات تبعا لأهميتها بالنسبة لك. إن هذه الصلة قد تكون الإعجاب الشديد ببطل، لكن من الأكثر إثارة للاهتمام هو كونك تستجيب لصفات أكثر قتامة أو تعقيدا.

٢ ـ افعل نفس الشىء نفسه بالنسبة لشخصيات عامة مثل الممثلين، أو السياسيين، أو الرياضيين، إلخ.

٣ ـ ضع قائمة ثالثة عن أناس تعرفهم أو عرفتهم، لكن ابتعد عن أفراد العائلة القريبين إذا كان ذلك سوف يعقّد التدريب.

٤ ـ خذ أول اثنين أو ثلاثة من أعلى كل قائمة، واكتب وصفا مختصرا للسمات الإنسانية أو حتى الأسطورية التى يمثلها كل شخص، وما هى الأزمة التى قد تميز كلا منهم. وإذا كان ـ على سبيل المثال ـ أو جيه سيمسون فى قائمتك، فإنه قد يمثل عطيل الذى دمرت غيرته أكثر إنسان يحبه. (سيمسون لاعب كرة قدم أمريكية شهير، اتهم بقتل زوجته، واستمرت محاكمته طويلا، وأذيعت فى كل وسائل الإعلام، وحصل على البراءة لعدم كفاية الأدلة ـ المترجم).

٥ ـ اكتب الآن صورة عن نفسك من خلال ما تثيره هذه الشخصيات لديك. لا تتردد فى أن تجسد على نحو إبداعى هذه الصورة كما لو أنها عن شخصية فى عمل فنى. إن الهدف ليس تحديد صفاتك (فلن تنجح فى ذلك أبدا)، وإنما بناء صورة موحية وفعالة لما تبحث عنه ولطريقتك فى رؤية العالم.

المشروع ٢-٣ :استخدام الأحلام لمعرفة الأفكار التى تشغلك

احتفظ بدفتر لأحلامك، ففى الأحلام يُعبر العقل عن نفسه دون رقيب مستخدما الصور السريالية والرمزية. وإذا لم تكن من النوع الذى يتذكر أحلامه بوضوح، ويحلم بها بشكل مكثف، فإن عليك أن تحتفظ بسجل عبر شهور عديدة قبل أن تتضح الموتيفات والعناصر المشتركة. ولكى تفعل ذلك، احتفظ بكراسة إلى جوار سريرك، وقم من النوم بهدوء حتى تحتفظ بالحلم حتى تدونه. وإذا أصبحت مهتما بحق بهذا العمل، فسوف تستيقظ تلقائيا فى الليل بعد حلم جميل لكى تدوّنه. ولا حاجة لنا إلى القول بأن ذلك لن يُرضى كثيرا شريكك فى غرفة النوم.

وفى العادة فإن الأحلام تعرض صورا مكثفة مشحونة بمعان رمزية. لقد بدأ الروائى البريطانى جون فاولز روايتيه "امرأة الملازم الفرنسى" و"اليرقة" من صور منفردة، الأولى من خلال صورة امرأة تحدّق فى البحر تجاه فرنسا، والأخرى بصورة مجموعة غامضة من الفرسان يعبرون التلال وهم يصطحبون امرأة وحيدة. وأنت أيضا لديك صور مختفية تنتظر فى الكواليس لكى تراها وتتعرف عليها وتطورها.

العملية الفنية

كل الفنانين والفنيين يتفقون على أن هناك عملية فنية، وأن معايشتها تعنى السفر عبر أعمق الرحلات فى الحياة وأكثرها إثارة. فى البداية سوف تكون لديك مجرد إشارات وعلامات، سوف تقودك إلى اكتشافات، والاكتشافات تؤدى إلى حركة فى عملك، والحركة تؤدى إلى إشارات وعلامات جديدة. إنها لا تتوقف أبدا عن فتح أبواب جديدة إلى المعنى، وتظل تكشف عن ارتباطات الأجزاء بكلٍّ أكبر.

سوف يحدث ذلك إذا عثرت على ذلك العنصر الخاص الذى يفتنِك، وقد يُعبر عن نفسه فى تسلق الجبال، أو إنقاذ الحيوانات، أو شىء له علاقة بالماء والقوارب، أو الحب بين أصدقاء المدرسة. إنك تكتشفه من خلال صنع شىء خارجى لأفكارك: العمل الذى تُعبر فيه عن هذه الأفكار. وما يبدأ كبحث فى دائرة شخصية محدودة سوف يعود سريعا إلى خارج هذه الدائرة. إنك قد تأخذ جزأين متعارضين من شخصيتك خلال مرحلة عصيبة من حياتك وتصنع منهما شخصيتين متصارعتين، وربما تستخدم على نحو إبداعى شخصيتين سياسيتين أو تاريخيتين معروفتين لكى تفعل ذلك.

إن هذا البحث عن الحقائق الكامنة فى تكوينك وشخصيتك سوف يغذى نفسه بمجرد أن تقرر أن تُعبر عنه من خلال شىء ما، وإن عملا فنيا - سواء كان لوحة، أو قصة قصيرة، أو سيناريو فيلم - هو دليل على الحركة، كمّا أنه مولِّد للتقدم خلال البحث عن المعانى، وعملك سوف يصبح هو آثار تطورك، وانعكاسك للأزمان التى تمر بها.

وصنع صور عن الشخصيات التاريخية، والأفكار الاجتماعية، والأحداث السياسية، وطبائع الناس الذين كانوا الأكثر تأثيرا على حياتك، سوف يساعد على تشكيل وعيك وتحديده. وعندما تفعل مثل هذه الأشياء جيدا فإنك سوف تستطيع أن تمتع جمهورك وتثيره. وسواء أكانوا يعلمون ذلك أم لا، فإنهم أيضا يسعون إلى البحث، ويشتاقون إلى الانضمام لك فى رحلة الاستكشاف.

كيف يعمل الكتّاب

سواء كنت تكتب السيناريوهات، أو تعمل مع كاتب، فإن من المفيد أن تعرف أن الكتابة ليست عملية متسلسلة تسير فى خط مستقيم، لكنها عضوية ودائرية. والكُتاب أصحاب الخبرة يتنقلون بسرعة بين الأنواع المختلفة للتفكير كلما اقتضى الأمر. ولكى تسير فى الطريق من الوصول إلى فكرة وحتى كتابة سيناريو التصوير، عليك أن تتوقع أن تتحرك بدون انتظام بين هذه المراحل:

«تطوير الفكرة»، وهى التى تعنى تحديد فكرة واعدة، وتيمة تصلح نواة لقصة سينمائية، والتى يمكن التعبير عنها بأنها "المقدمة المنطقية" (على سبيل المثال: جندى يعود من خطر دائم فى العراق، ويحاول أن يعاود الدخول إلى حياة المدنية الصغيرة فى ريف نيوإنجلاند. هل يمكن لصديقته أن تساعده فى تلك المرحلة الانتقالية؟). وتتم العودة إلى المقدمة المنطقية بين الحين والآخر لمعرفة كيف تطورت الفكرة المحورية.

- «تطوير القصة» هو امتداد الفكرة المحورية إلى شخصيات ومواقف وأحداث. وللحفاظ على خفة الحركة، فإن تطوير القصة يتم من خلال شكل ملخص وبعض جمل الحوار (مثال: إنهما يتناقشان فيما إذا كان جيم يجب عليه أن يخبر والد بيللا أنه لا يستطيع أن ينسى مصرع مواطن برىء عابر فى بغداد).

- «تنقيح وإعداد القصة»، ويتضمن مرحلة إعادة البناء، وحذف ما هو زائد، والتشكيل والصياغة، وضغط العمل كله، وعادة ما نظل هنا فى شكل الملخص.

- «رمى الكرة»، أو تلخيص القصة فى عبارات لا تزيد عن ثلاث أو أربع دقائق، تصف أساسيات القصة لمستمع أو مستمعين. وهذه المرحلة تستخلص رد فعل الجمهور قبل أن تصنع الفيلم، وتَدلُّك على إذا ما كان التنقيح أدى إلى إصلاح عيوب شكل القصة فى المراحل السابقة.

«كتابة السيناريو» التى تتضمن توسيع الملخص وامتداده للشكل المعتاد للسيناريو. وأى سيناريو يحتاج فى العادة بين ١٠ و٢٠ مسودة قبل أن يكون جاهزا للتصوير.

«تطوير سيناريو التصوير»، وهو يعنى تفكيك وتحليل السيناريو إلى لقطات وزوايا، وذلك بالاشتراك مع المصور السينمائى والمشرف على (استمرارية) السيناريو.

إن تطوير الفكرة وتطوير القصة يتطلبان ذوقا وحدسا، وفى هذه المرحلة يتبع الكاتب الإلهام والحدس والذاكرة الوجدانية، أكثر من الموضوعية والمنطق. ومن ناحية أخرى فإن تنقيح القصة يتطلب مهارات تحليلية وخبرات فى الكتابة الدرامية، وهو ما يحتاج إلى الموضوعية لكى ترى العمل كما يراه المتفرج، وتحكم على ما هو الأفضل للبناء والإيقاع لكى يترك العمل أكبر تأثير على المتلقى من أول مرة، ومن أجل تحقيق ذلك فإن الكاتب يحتاج إلى اهتمام كبير بالطريقة التى يستوعب بها الآخرون ويستجيبون لعمله. فإن تغييرا فى أحد المشاهد أو الأحداث يمكن أن يؤثر على ما يبدو مستقرا وثابتا فى المشاهد الأخرى، لذلك فإن الكتابة هى دائما نشاط يسير فى مسار دائرى.

هوامش

١ ـ أنا مدين لزميلتى التى تؤمن بالبوذية، دورين بارتونى، للمناقشات التى دارت حول هذا الموضوع وأضاءت لى أفكارى، ولأنها ـ الزميلة ـ كانت نموذجا للقيادة التى تفنى ذاتها، خلال فترة عمادتها لكلية شيكاغو كولومبيا.

٢ ـ هيراكليتوس، ولد حوالى ٥٤٠ ق.م، ومات حوالى ٤٨٠ ق.م.

الفصل الثالث

أساسيات الدراماتورجى (فن الكتابة الدرامية)

بمجرد أن تعرف ما الذى يثير اهتمامك بحق، فالمرحلة التالية هى أن تبدأ فى وضع ما يثير اهتمامك فى شكل له توتر درامى، ويستطيع أن يشد انتباه المتفرج.

الثنائية والصراع

هل وصلك يوما مثل هذا الخطاب العائلى خلال فترة الإجازة؟

أخبار راسيل لهذا العام

بيتى أعادت بالكامل تزيين غرفة الطعام (الوحدة الزخرفية هى ثمرة الأفوكادو!) بعد أن أكملت بنجاح المنهج الدراسى للديكورات الداخلية فى مدرسة مالورى للفنون. أما تيرى فقد قضى فصل الصيف فى معسكرات الخيام والزوارق، واستمتع تماما بكونه مستشارا فى المعسكر، وفى الخريف عرف أنه وجد مكانا فى جامعة هياشاير لدراسة البيولوجيا الجزيئية. أما جوان، فرغم ما قاله الطبيب فإنها تكيفت بنجاح مع العدسات اللاصقة. أما ديفيد فقد تلقّى ترقيته إلى درجة مدير المنطقة، ولديه الآن دافع أقوى للعمل.

ما الذى يجعل هذا مملا؟ بالتأكيد لأن حياة راسيل تبدو كسلسلة من الخطوات المنطقية السعيدة بدون شىء خاص، وتلقائى، أو مقلق. نحن لا نقول إن ذلك ليس حقيقيا، ولكن طريقة الاختيار تجعل العائلة بلا حياة، خاصة إذا عرفت بالمصادفة أن مشكلة إدمان على الخمر أصبحت أسوأ. إن حياة العائلة تشبه بحيرة، هادئة على السطح، لكنها تحتوى تحت السطح على كل القوى ذات الطبيعة المتصارعة. وكذلك أيضا حياة فرد مثير للاهتمام. إن التعارض الداخلى

هو «الثنائية» الخاصة بنا، وكل فرد يتمتع بالحيوية لديه بداخله مثل هذه التناقضات والصراعات.

إن الخطاب السابق يتحاشى كل «الصراع»، وبذلك فإنه يخفى أى انشقاق، وشك، وغرابة أطوار، وهى الأشياء التى تعطى لكل عائلة التوتر الدرامى. إن النفس البشرية تشبه طوفا ذا مجاديف تعمل على جوانبه الأربعة، لذلك فإنه يتحرك بدون انتظام بإرادة المشاعر المتصارعة، فهناك من يجدِّف بهدوء فى أحد الاتجاهات، لكن هناك من يجدِّفون بقوة فى اتجاه آخر. وإذا كانت تلك هى النفس البشرية، فتخيَّل ماذا يدور داخل عائلة، أو شركة، أو مؤسسة!

«الصراع مهم وأساسى للدراما»، ويمكن أن يكون داخليا أو خارجيا، فقد يكون هناك:

شخص ضد شخص.

شخص ضد البيئة المحيطة به.

صراع داخلى بين جزء من الشخص وجزء آخر.

إنك لن تُحكم السيطرة على مشهد أو على السيناريو كله إلا إذا وضعت يدك بثقة على طبيعة الصراع فيه، وقد يكون هذا الصراع كبيرا (جندى يريد أن يطيع الأوامر، لكنه يجد أن ضميره يقف ضد ذلك)، أو قد يكون صغيرا (طفلة فى سن الثانية تحاول أن تعدل كرسيها الخشبى الصغير). إن كلا منهما يواجه "قضية" مهمة يحاول أن يحلها.

والدراما ذات الشخصيات المتعددة سوف تحتوى على صراعات أصغر، تشبه الروافد بالنسبة للنهر، وهى تغذى الصراع الرئيسى فى الدراما، والصراع الرئيسى الذى يتناوله عمل ما هو البؤرة الدرامية لهذا العمل. لقد كان صراع عطيل هو إذا ما كان يصدِّق وفاء وإخلاص زوجته الجميلة، أو يصدق شكوك غيرته التى زرعها ياجو فى قلبه.

تحديد صراع الشخصية

إن البشر يصبحون مفعمين بالحياة تماما عندما يكون لديهم شىء ذو معنى يواجهونه. ولكى نحدد صراع فرد ما فإننا نسأل «ماذا تحاول هذه الشخصية أن

تحصل عليه، أو تفعله، أو تنجزه؟»، والإجابة المتعمقة تكشف عما تريده هذه الشخصية بقوة، وما الذى يمنعهامن أن تنجح فى ذلك، ثم ننظر لنرى إذا ما كانت الشخصية قد غيرت خططها لكى تتغلب على العقبات المباشرة، وفى النهاية فإننا نأمل فى أن الشخصية سوف تفهم «مشكلتها»، وتناضل مباشرة ضد ما يجب عليها أن تتغلب عليه، وذلك ما يسمى «المواجهة».

التجسيد

يمكن للدراما أن تأخذ العناصر المتصارعة بداخل فرد واحد مثل عطيل، ثم تمتد بأوجُه شخصيته إلى شخصيات مختلفة منفصلة، وتضع كلا منها فى صراع مع الآخرين. وهكذا فإن الصراع الداخلى يتحول إلى فعل بصرى مرئى هو المهم لتجسيده على خشبة المسرح أو الشاشة.

ويمكن للدراما أيضا أن تأخذ الضغوط داخل ثقافة كاملة، وتجسّدها من خلال أحداث تقع على شخصيات تمثل هذه الضغوط، وهو ما يسمح بموقف ممتد ومركب يمكن تقديمه وتجسيده من خلال شخصيات بسيطة تمثل "كل إنسان". إن الفيلم المهم والعميق لأوليفر ستون «وول ستريت» (١٩٨٨) يحول العمل الضارى فى مضاربات البورصة إلى حكاية رمزية عن شاب تغويه الممارسات غير القانونية لمعلمه القوى ذى الشخصية الجذابة لكنه غير أخلاقى، وفى مقابل ذلك هناك قوة مضادة، هى تأثير الخير الذى يمارسه الأب العامل ذو النزعة العملية. هناك مواجهة مشابهة فى التأثيرات المتنافسة داخل روح البطل فى فيلم ستون عن فيتنام «بلاتون» (١٩٨٧)، والذى استقاه المخرج من تجربته الخاصة كجندى مشاة. إن الفيلم يقول إن كل مجند جديد سوف تحوله الحرب إلى وحش، وعلى كل إنسان أن يختار بين البدائل الأخلاقية التى يجسدها اثنان من الرقباء، الأول هو بارنز الذى أصابته الجروح الجسدية والنفسية ونزعت منه إنسانيته، وهو يمثل القسوة الوحشية الباردة فى التجربة، أما الثانى فهو إيلياس الذى لا يفتقر إلى الشجاعة، لكنه يحارب ولاتزال هناك بداخله شذرات حية من الإنسانية (الشكل ٣-١).

وعندما تجعل إحدى الشخصيات حاملة لمشاعل الإنسانية، عليك أن تكون حريصا حتى لا تجعل هذه الشخصية مسطحة وأحادية البعد. فلا يكفى أن تسود سمة واحدة: فالشخصيات الرئيسية يجب أن تكون مركَّبة وتواجه صراعات داخلية، وإلا فإنها سوف تصبح غير قابلة للتصديق.

الطابع المزاجى يؤثر على الرؤية

تؤثر العوامل المزاجية والثقافية على الطريقة التى يرى بها صناع الأفلام العالم. فالمؤرخ السياسى يرى المعركة البحرية على أنها لعبة متبادلة بين قوى حتمية، حيث ينتج الانتصار أو الهزيمة عن التكنولوجيا المستخدمة، وقوة أو ضعف القادة، وهذه الرؤية تؤدى إلى فيلم موضوعى لا يجذب مشاعر المتفرج. لكن هناك رؤية مختلفة، تركِّز على العوامل الفردية، وترى التاريخ ينمو من أفعال الأفراد التى تكمن فى الجذور، إن مثل هذه الرؤية تؤدى إلى فيلم يدخل إلى ما تحت سطح المظهر الخارجى، ويبحث عن الصراعات، سواء على مستوى ما هو عظيم أو ما هو متواضع، وهكذا نصبح فى قلب المعركة، حيث لا نرى ما هو ثابت وغير متغير فى التاريخ الإنسانى، أو ما هو تكرار فى الأخطاء البشرية، لكننا نرى الإمكانات الكامنة فى الاختيار الأخلاقى.

إن طابعك المزاجى، والقصة التى تريد أن تحكيها، سوف يقرران إذا ما كان عالمك يسير بنوع من الحتمية التاريخية المقررة سلفا، أم أنه عالم يتحكم فيه الأفراد فى مصائرهم، وبالتالى ومن خلال إرادتهم مجتمعة - فى المجتمع. إن ذلك يأتى من البصمات التى تركتها الحياة عليك، ومن القصص التى تدفعك هذه البصمات لأن ترويها.

الدراما التى تحركُها الشخصية والدراما التى تحركُها الحبكة

عندما تكون هناك قصة، تحرِّك الشخصية ما فيها من دراما، فإن رؤية راوى القصة سوف تتشكل من خلال تجربة وجهة نظر الشخصية أو الشخصيات. أما عندما تحركها الحبكة فإن رؤية راوى القصة سوف تعتمد على المواقف وعناصرها، والسمات الخاصة للحبكة، أى على الإطار الذى ينظِّم رواية الأحداث.

الدراما والدعاية مختلفان

تتعامل كل من الدراما والدعاية مع الثنائية الإنسانية بطرق مختلفة، فالدراما ترى المعركة البحرية على أنها كائن حى، بينما تقوم الدعاية بوضع الشخصيات فى موقف جاهز يسير إلى نهاية مفترضة مسبقا، وفيها لا تقوم القصة بالاستكشاف بقدر ما هى تتلاعب بالمتلقى لكى يقبل الرؤية المقررة سلفا. أما صانع الدراما فإنه يعلى من قيمة الطبيعة العضوية للمعركة وتكامل عناصرها، ويعامل جمهوره باحترام، ويقوم بذكاء باستكشاف شىء ما، وأنت تستطيع أن تتبين الفرق لأن العمل يتحرك فى اتجاه غير مؤكد. وغياب البحث ووجود يقين مسبق فى معظم الأعمال التعليمية أو التى تنتجها هيئة أو مؤسسة ما، يؤديان إلى ملل محبط، وأصحاب العمل لا يرون المتفرج على أنه ند أو رفيق رحلة استكشاف، وإنما كمستهلك لأفكار جاهزة.

أنواع أخرى من الدراما

من الممكن وجود أعمال تتحكم فيها الأيديولوجيا، لكن يجب تقديمها بشكل فنى يمنحها الأسلوب والقدرة على الإمتاع، وإلا فإن المتفرج سوف يرفضها فى سأم لأنه يملك خبرة طويلة فى الدعاية المجوجة.

مسرحيات الأخلاق: كانت الدراما فى العصور الوسطى تستخدم التناول المبنى على مناقشة قضية ما، وكانت تعرض حياة قديس يتعامل مع الإغواء كأنه صراع بين الخير والشر. والآن هنا مسرحيات أخلاق فى السينما، مثل فيلم جورج لوكاس "حرب النجوم" (١٩٧٧)، أو فيلم بيتر جاكسون المقتبس عن تودكين "سيد الخواتم" (٢٠٠١-٢٠٠٣)، وهى الآن تعتمد على إبهار الفرجة والحبكة القوية. وعوالم هذه الأفلام تتضمن رحلات فى الفضاء، وبشر آليين، ودُمَى، وأزياء لمخلوقات غريبة، وتحريك بالكومبيوتر، وكل ذلك يُبعد انتباهنا المباشر إلى طبيعة عناصر الرسالة المتضمنة. ومن خلال صنع حواديت ملحمية، وباستخدام "أدوات التغريب" (عناصر القصة التى تجعل الأحداث بعيدة عن حياتنا اليومية)، فإن الحبكات تتيح لنا تأمل الشجاعة، والولاء، والقوة، والشر، وكل المجردات الكبرى التى لا تغادر المخيلة البشرية عبر العصور.

الدراما قليلة الميزانية: يواجه صانع الفيلم ذى الميزانية المنخفضة بعض المشكلات الحساسة. إنه لا يملك أن يصنع فضاء يشمل مجرات كونية، ولا يستطيع أن يصنع "الأرض الوسطى" كما فى "ملك الخواتم"، لذلك فإن عليه أن يبحث عن الدراما فيما هو مألوف وفى المتناول. لقد صنع جاريد هيس فيلمه "نابليون دينامايت" (٢٠٠٤ -الشكل ٣-٢)، وهو فيلم مرح وممتع عن البلوغ، ويدور حول طالب مضطرب فى المدرسة الثانوية، وقد قام هيس بصنع الفيلم من خلال تطويره لفيلمه القصير "بيلوكا" الذى صنعه فى جامعة بريجام يونج وفاز عنه بجوائز. لقد وجد هيس الكوميديا فى شخصيات عائلة نابليون المضطربة، وفى الدائرة الاجتماعية للمراهقين فى مدينة صغيرة، وغزل هيس ذلك فى مسار القصة ذات المعنى والفلسفة. ومن الواضح أن الرؤية المتفائلة فى فيلمه تأتى من خلفيته الدينية كأحد أبناء طائفة المورمون، ومن قدرته على رؤية الحياة كرحلة أخلاقية وروحية. إن أغلبنا يفتقد هذه الرؤية المتفائلة، لأننا نعيش فى عالم فقير فى تفاؤله الروحى.

وحدة البناء الدرامية والمشهد

المازورة Beat

يجب علينا أولا أن ننظر إلى "الوحدة البنائية الدرامية" ومكونها الرئيسى، وهو "المازورة"، وهو ما يساء فهمه على نطاق واسع، فليس لها علاقة بالإيقاع، وليست وقفة أو استراحة كما يوحى استخدامها فى السيناريو. إن المازورة الدرامية تسير مع الضغوط المتصاعدة حتى تصل إلى تغيُّر لا يمكن الرجوع فيه. (يرى المؤلف هنا أن الحدث الواحد، أو المشهد الواحد، يتألف من عدة نبضات أو موازير، كل منها يحتوى على تغيُّر صغير حاسم، ومن مجموع هذه النبضات/ الموازير/ التغيرات يتشكل الحدث أو المشهد كله. وفى الحقيقة إن تلك الطريقة فى تفكيك المشهد مهمة، لأنها تجعل الكاتب الدرامى يرى بوضوح خريطة المسار الدرامى، سواء فى شكلها العام والعلاقات بين المشاهد وبعضها البعض، أو داخل المشهد الواحد نفسه وتفاصيله - المترجم). إن لحظة التغير هى عندما تعيش الشخصية

نجاحا أو فشلا فى تحقيق هدف مهم. لذلك فإن "المازورة هى لحظة وعى يتغير داخل إحدى الشخصيات"، وبذلك فإنها نقطة ارتكاز درامية. إن نبضات قلب الدراما لا يتم استيعابها كثيرا خارج نطاق المسرح، لكن عندما يفهمها الطالب السينمائى فهما حقيقيا فإن إدراكه للإخراج والمونتاج سوف يحقق طفرة كبيرة.

آلة صنع الشاى أوتوماتيكيا

يمكننا أن نفهم بشكل أدق ما هى المازورة أو النبضة الدرامية إذا نظرنا إلى آلة صنع الشاى أوتوماتيكيا، المعروفة تجاريا باسم "جوبلين تيزميد Goblin Teas made" وهى الآلة التى لا تزال موجودة فى بعض المؤسسات البريطانية التى تقدم "المبيت والإفطار" (الشكل ٣-٢) .(يمكن تعريب اسم هذه الآلة إلى "عفريت الشاى جاهز"!!- المترجم). اختُرعت هذه الآلة عام ١٩٠٢ بواسطة صانع أسلحة مبتكر، وهذه الآلة الأوتوماتيكية لصنع الشاى توضح كيف أن الوحدة البنائية الدرامية تصل إلى ذروتها مع النبضة أو المازورة. وإليك طريقة عملها:

١ ـ قبل الذهاب إلى النوم، املأ العلبة المعدنية بالماء، وضع أكياس الشاى فى فنجان الصينى، وضعهما جنبا إلى جنب كلا فى مكانه، واضبط الساعة على وقت الاستيقاظ.

٢ ـ فى الوقت المحدد، سوف تقوم الساعة فى صمت بإدارة السخان، وتتحول أصوات الفقاعات إلى هسيس عندما يبدأ الماء فى الغليان.

٣ ـ سوف يدفع ضغط البخار الماء من الوعاء المعدنى إلى الفنجان، وسوف يؤدى وزن الماء الذى ينتقل من وعاء إلى آخر إلى حدوث ميل السطح الأفقى، فيقطع الكهرباء عن السخان، ويبدأ الشاى فى أن "يخرط".

٤ ـ عندما تهدأ العاصفة، يمكنك أن تقوم من تحت الغطاء وتستمتع بفنجان الشاى الساخن.

إن النبضة أو المازورة الدرامية لا تحدث عند بداية إدارة السخان، ولا عندما يسخن الماء، لأن هذين يمثلان خطوات بناء الضغط التمهيدية، لكن النبضة أو المازورة تأتى فى الخطوة ٣، عند لحظة التهديد القصوى. إنها لحظة ارتكاز

بالمعنى الحرفى، كما أنها لحظة تغيير لا يمكن إرجاعه إلى ما كان عليه. أما فى الخطوة ٣، عندما تغلق الآلة وتصبح بلا خطر، ويمكن لمستخدمها أن يشعر بالأمان ويستمتع بيوم جديد، فإن تلك الخطوة تمثل "الحل".

خطة الشخصية وهدفها

تدور المشاهد الدرامية حول شخص له خطة وهدف، إنها خطة لشىء تريد الشخصية «الحصول عليه، أو فعله، أو إنجازه». وتدب الحياة فى هذه الخطة عندما تظهر «المشكلة» التى يجب حلها. كانت لدىَّ مثل هذه المشكلة عندما كنت فى السادسة من عمرى، وكنت أسير إلى مدرستى فى القرية الإنجليزية كل يوم، وفى كل مرة كان كلب غاضب يهرول تجاهى خارجا من صف من الأكواخ المتداعية. برغم أنه لم يعضنى أبدا، فإنه كان يزمجر، وينقض على ساقىَّ، وينبح فى جنون، وكنت أخاف من هذه المواجهة كل يوم، وكانت محنتى هى أن أستجمع شجاعتى لأمرَّ من هذا الكلب الخسيس. وكنت عندما أتسحب وظهرى إلى الحائط، كان الكلب يقرر فى النهاية أنه انتصر، فيستدير عائدا وهو يعدو نحو عرينه وهو يشعر بالأهمية.

بالمصطلحات الدرامية، فإن «خطتى وهدفى» هى الذهاب إلى المدرسة، والعقبة أو «المشكلة» هى التغلب على الخوف من الكلب المعادى. لقد كان ذلك "اختبارا" لابد أن أمر به كل يوم، و«النبضة» أو المازورة تحدث فى النقطة التى أعرف فيها أننى نجحت وأصبحت فى أمان، و«الحل» يأتى عندما يبتعد الكلب فى طريقه، وأذهب أنا فى طريقى.

وأى تغير مهم وغير قابل للاستعادة فى وعى أية شخصية هو نبضة أو مازورة، وعليك أن تميز كل هذه النبضات باسم يميزها. هنا النبضة هى «الصبى يدرك أنه عبر الكلب الذى يهدده، وأصبح فى أمان». وقد تكون النبضة مرهفة دقيقة، أو كوميدية، أو ميلودرامية مبالغة، لكنها تتضمن دائما خطوة إلى الأمام. وفى سيناريو «عفريت الشاى جاهز» تأتى النبضة فى اللحظة التى يدرك فيها المستخدم أن تهديد انفجار الماء قد مر وأن الشاى أصبح جاهزا.

والمسار الدرامى فى الشكل ٣-٤ يمثل وحدة بنائية درامية، وهى تتضمن:

«لحظة إثارة الحدث» والتى تبدأ بها مسألة جديدة.

«التعقيدات» التى تتبع من الضغوط، وتعرف أيضا باسم «الحدث المتصاعد».

«القمة» أو «المواجهة» (تذكر موقفى مع الكلب).

«النبضة» أو «المازورة»، وهى التغير فى الوعى (تغيُّر لا يمكن إرجاعه إلى الوراء) لدى شخصية واحدة على الأقل.

«الحل» أو «الحدث الهابط»، الذى يؤدى إلى لحظة إثارة حدث جديدة، ومسألة جديدة.

«النتيجة» أو «المحصلة»، وهى المعنى المجرد للوحدة البنائية، أو المشهد كله، أو العمل الدرامى بأكمله (على سبيل المثال الحياة مليئة بعدد لا ينتهى من الكلاب التى تختبر شجاعة المرء وعزيمته).

لقد قام جون هوارد لوسون فى كتابه «نظرية وتكنيك كتابة المسرحية» (نيويورك: هيل آند وانج، ١٩٦٠)، بربط الوحدات البنائية للحدث بدورات آلة الاحتراق الداخلى.

ذراع الآلة يسحب الغازات التى سوف تحترق (قسم العرض وتأسيس المشهد).

مرحلة الضغط وبناء مزيد من الضغط داخل غرفة الاحتراق (الحدث المتصاعد).

الاحتراق والانفجار عند الحد الأقصى للضغط (النبضة أو المازورة، أو الذروة إذا كنا نتحدث عن مشهد).

ذراع المحرك يتحرك إلى أسفل، ليبدأ دورة جديدة من سحب الغازات، وضغطها، وانفجارها (الحل الذى يؤدى إلى الوحدة البنائية الدرامية التالية أو إلى المشهد التالى).

إن ذلك التشبيه ظريف لأن تلك الدورات تعطى الطاقة، وكل مشهد قد يحتوى على وحدات درامية عديدة أو وحدة واحدة فقط. تدرب بالبحث عن الوحدات البنائية الدرامية بالتأمل التحليلى للحياة من حولك. والقدرة على رؤية الحدث الدرامى أثناء وقوعه هى من المهارات الأساسية البارزة للممثلين والمخرجين، سواء فى الفيلم الروائى أو التسجيلى.

والتوالى الناجح للنبضات أو الموازير يطور "التوتر الدرامى" بطرح الأسئلة، والتوقعات، والآمال، والمخاوف، لدى المتفرج، وهذه يجب أن تمتد طويلا بقدر الإمكان. وكما يقول ويلكى كولينز، أبو رواية الألغاز: "اجعلهم يضحكون، ويبكون، ولكن اجعلهم ينتظرون".

حاول التعرف على النبضات والوحدات الدرامية فى السرد الصغير التالى:

"كان هناك رجلان متعبان غير حليقين، جورج وفيل، مسترخيان فى سيارة قديمة صدئة، مليئة بعلب البيرة المعدنية الفارغة، وهما يقودان السيارة عبر أرض خالية وحارة. الرجلان يلاحظان أن السيارة تكاد أن تفرغ من الوقود، ويأملان فى الوصول إلى محطة البنزين التى يريانها على البعد. لكن السيارة القديمة تتوقف تماما قبل وصولهما.

يُستثار جورج، ويلعن الظروف، ويضرب بيده على عجلة القيادة، لكن فيل الهادئ يخرج تحت الشمس الحارقة ويسير إلى محطة البنزين، حيث يسأل عن علبة من الوقود.

دون، العامل نصف النائم فى المحطة، يقول إنه ليس لديهم علب. لذلك فإن فيل وجورج يدفعان السيارة الضخمة إلى المحطة وهما يصبان اللعنات ويتصببان عرقا، ويملآن خزان الوقود، ويعاودان القيادة وقد أصابهما الإنهاك".

ما هى «خطتهما وهدفهما»، وما هى "مشكلتهما"، وأين حدث التغيير المهم فى الوعى، أو أين حدثت النبضات؟ (تذكَّر أنه يمكن أن تكون هناك نبضة واحدة أو عدة نبضات).

"خطتهما" ببساطة هى الوصول إلى حيث هما ذاهبان، و"مشكلتهما" الأولى هى نفاذ الوقود من السيارة، ولا بد لهما من الحصول على مزيد منه. إن هناك "نبضة" تحدث عندما تقف السيارة على بُعد من محطة البنزين. إن ذلك يزيد من "مشكلتهما" ويغير طبيعتها، إنهما لم يعودا يستطيعان الذهاب بالسيارة إلى البنزين، بل لا بد لهما من إحضار البنزين إلى السيارة. إن جورج ينفجر غضبا، لكن فيل "يتكيف" مع "العقبة" الجديدة، ويضع خطة جديدة، هى أن يذهب إلى

المحطة لإحضار القليل من البنزين ليتمكنا من قيادة السيارة حتى المحطة. وتأتى "النبضة" الثانية عندما يعرف فيل من دون أن المحطة ليس لديها علب. لقد فشلت خطته. إنه لا يستطيع إحضار البنزين إلى السيارة، وهو ما يثير السؤال: «ماذا سوف يصنعان الآن؟»، والإجابة تأتى عندما يقفز السرد إلى الحل، وهو دفع السيارة العتيقة إلى المحطة.

ما هو «الصراع» فى هذا المشهد؟ من المؤكد أنه «الجَدَعَان» عديما الحيلة اللذان يواجهان ثقل السيارة القديمة التى توقفت، إننا نرى هذا الصراع يدور كأنه صراع هرقلى. «المواجهة» الأولى تدور بينهما عندما يتجادلان فى مسئولية كل منهما عما حدث، والثانية مع عامل المحطة الخامل الكسول، والثالثة مع السيارة الثقيلة الميتة. إنك تستطيع تحديد المواجهة فى مشهد، أو على نطاق أوسع فى عمل كامل، بتقدير عند أية لحظة يكسب أو يخسر كل بطل (أو شخصية رئيسية) أمام القوة التى تعارضه. أما «الحل»، وهو كيف يتم حل الصراع الرئيسى، فيأتى عندما يصل جورج وفيل لاهثين إلى المحطة. وعندما يدركان كيف يملآن خزان الوقود، فإنه يمكن لهما استئناف «خطتهما».

الدراما تجعلنا نطرح أسئلة

ترى الدراما أناسا محددين فى مواقف محددة مما يجعلنا لا نتوقف عن طرح الأسئلة. ففى قصة فيل وجورج لدينا أربع وحدات درامية، كل منها يطرح أسئلة فى ذهن المتفرج.

الوحدة ١ تؤسس لأنهما يقودان السيارة، وأن وقود السيارة بدأ فى النفاد. السؤال: هل سوف يجدان حلا للمشكلة؟ الإجابة: لا، بل سوف تزداد المشكلة عندما تتوقف السيارة تماما. إن هذه الوحدة البنائية الدرامية تنتهى عند النبضة أو المازورة الأولى عندما يدركان ذلك. السؤال: كيف سيحلان المشكلة؟

الوحدة ٢ تتناول الإجابة عن كيفية تكيفهما مع الظروف الجديدة. فبعد مناقشة ساخنة يلوم فيها كل منهما الآخر، يخرج فيل إلى الحرارة اللاظية ويسير إلى محطة البنزين. تأتى النبضة الثانية بعد حوار قصير يدرك فيل خلاله أن خطته بدورها لن تنجح. السؤال: ماذا سوف يفعل؟

الوحدة ٣ تقفز فى الزمن إلى الأمام لتعرض لنا الإجابة: دفع السيارة الثقيلة على عدة مراحل نحو محطة البنزين حيث يملآن خزان الوقود. السؤال: هل يا ترى لديهما المال لملء خزان الوقود؟

الوحدة ٤ هى الإجابة ـ أو «الحل» ـ على المشهد، فهما يقودان السيارة مبتعدين وقد حُلَّت المشكلة. السؤال: ماذا سوف يفعلان بعد ذلك؟

لاحظ كثرة عدد الأسئلة والإجابات التى تدور فى ذهن المتفرج. عندما يحدث ذلك فهو دليل على الحكى الجيد للقصة، عندئذٍ يعرف المتفرج أنه أمام فنان محترف.

استنطاق المشهد أو استجوابه

استخدمْ الأسئلة التالية لتكشف عن المكونات الدرامية لأى مشهد. لقد طبقته على هذين المسافرين اللذين بلا حول أو قوة، فيل وجورج.

الشخصية (الشخصيات) الرئيسية؟ فيل، لأنه هو الذى يقوم بالفعل الرئيسى و«يتطور» أكثر .

الخطة والهدف؟ استكمال الرحلة.

المشكلة أو القضية؟ كيف يتم الحصول على مزيد من الوقود بعد فشل جورج فى حساب ما سوف يحدث.

الصراع؟ بين الرجلين والآلة، بين البشر القابلين للخطأ والمتطلبات القاسية لرحلتهما.

عوامل التعقيد؟ السيارة تقف على مبعدة من محطة البنزين، ليس هناك من يجلب الوقود، وليس هناك من يقدم يد المساعدة.

النبضات أو الموازير؟ انظر المناقشة السابقة.

المواجهة؟ كل منهما مع الآخر، ومع دون، ثم مع السيارة المتوقفة.

الحل؟ يعيدان ملء خزان الوقود ويستطيعان الآن استئناف الرحلة.

كم عدد الوحدات الدرامية أربع، كما هو واضح فى المناقشة السابقة.

المسار الدرامى

كل وحدة بنائية درامية تسير فى مسار تطورى يقود إلى استكمالها (انظر الشكل ٣-٤). فى فيلم مايك نيويل من نمط الكوميديا الرومانسية "أربع حفلات زفاف وجنازة" (١٩٩٤ -الشكل ٣-٥) مثال عندما يدرك تشارلز أن كارى قد هجرته بالزواج من خطيبها الثرى. يتم بناء القوى الدرامية عن طريق تأسيس الموقف، ثم التعقيدات التى تزيد من ضغط الموقف، ثم بالتغير الذى لا يمكن تغييره والمتجسد فى حفل الزفاف، وهذا البناء يؤدى إلى تغير ثم إلى حل، وهو أن تشارلز - بعد أن فاته القارب - يدخل فى مرحلة من الاكتئاب والصراع.

مستويات الفعل

الدراما مبنية بنظام الوحدات، كل وحدة تستقر داخل وحدة أكبر، مثل الدمى الروسية، وهذه الوحدات المختلفة تُسمى «مستويات الفعل»:

التفاعلات بين الشخصيات تسمى اللحظات.

تتجمع اللحظات فى نبضات أو موازير، لكل منها أزمة وحل.

تتجمع النبضات لتكون الوحدة البنائية الدرامية.

تتجمع الوحدات البنائية لتكون الفعل، ومن الأفعال يتكون المشهد، وله بالتالى، "اللحظة الإجبارية" الخاصة به، أو نقطة الأزمة. (الشكل ٣-٦).

تتجمع المشاهد لتكون الفصول.

تتجمع الفصول لتكون مجمل العمل الدرامى.

البناء ذو الثلاثة فصول

ينطبق مفهوم المسار الدرامى على النبضة أو المازورة، والوحدة البنائية الدرامية، وحتى على كل القصة. ارسم المسار الدرامى وتموجاته لعمل كامل، وسوف تجد البناء ذا الثلاثة فصول لقصتك. وإليك وحدات التقسيم:

الفصل ١ يؤسس للشخصيات، والعلاقات، والموقف، والمشكلة المسيطرة التى تواجهها الشخصية أو الشخصيات الرئيسية.

الفصل ٢ يصعد بالتعقيدات فى العلاقات، بينما تمضى الشخصية الرئيسية فى صراعها مع العقبات التى تعوقها عن حل المشكلة الرئيسية.

الفصل ٣ يزيد من حدة الموقف إلى درجة المواجهة، ثم يقوم بتقديم الحل، عادة بطريقة الوصول إلى ذروة تقدم إشباعا وجدانيا.

خذ أى حدث تعرفه، وقم بتقسيمه إلى فصول. إنك تستطيع أن تفعل ذلك لأن البناء ذا الثلاثة فصول أساسى لكل أوجه الحياة، لذلك فإنه أداة حيوية فى تشكيل قصة عن الحياة. إنك سوف تستخدمه إذا حكيت نكتة عن طبيب نفسى يغير مصباحا، أو وأنت تنظم لقطات أرشيفية تاريخية عن الاستعداد للحرب من أجل إنقاذ العالم.

بناء عالم حول مراقب مهتم

فى فيلم فيم فيندرز "أجنحة الرغبة" (١٩٨٧ -الشكل ٣-٧) هناك ملائكة طيبون يحافظون على المراقبة المتعاطفة لأهل مدينة برلين. إن هذا الفيلم يخدم هدفنا جيدا لأن السينما ذاتها تشبه أحد هؤلاء الملائكة، إنها تتبع وتراقب الشخصيات وهى تعيش حياتها. يمكن أن تسمى ذلك عمل "المراقب المهتم"، لأنه مندمج مع ما يحدث، وهو غير مرئى، ولا وزن له مثل الروح. ولأن هذا المراقب متعاطف مع الشخصيات، فإنه يترك الأطراف ليطير إلى قلب الأشياء، وهو يبحث دائما عن معنى أكبر، ونظم أكبر للمعنى.

وبتطوير التعاطف مع الشخصيات والمعرفة بهم، فإن المراقب المهتم يمر بسلسلة من التجارب، إنه يتوحد مع الشخصيات، ويحاول أن يفهمها، ويتعاطف معها فى الصعوبات التى تتكشف لها. إنه دور نلعبه دائما فى الحياة، لذلك فهو دور مألوف، إنه شىء سوف نستخدمه بكثافة خلال صنعنا للأفلام. والمراقب المهتم - مثل ملائكة فيندرز - يستطيع أن يرى، ويسمع، ويتوحد مع الشخصيات، لكنه لا يستطيع أن يتدخل أو يعبر عن رأى، وهذا عائق بالنسبة له.

كيف يتحول المراقب إلى راوى قصة

يذهب راوى القصة خطوات أبعد، فهو يرتب الأحداث من أجل ترفيه المتفرج وإرشاده. وسوف تتم دراسة أدوار المراقب المهتم وراوى القصة بعمق أكبر فى الفصل الرابع، لكن يجب هنا أن نلاحظ حقيقة مهمة: إن راوى القصة الأدبية يروى قصة حدثت فى الزمن الماضى، لكن راوى القصة السينمائية يدعونا إلى قصة تحدث هنا والآن فى الزمن المضارع. واللغة السينمائية لها خصوصية فى هذا المجال، لأننا نبدو وكأننا نعايش القصة ودون أن يتوسط بيننا وبينها مؤلف، لكن ما نراه على الشاشة لا يحدث بشكل تلقائى ودون أن تكون له وظيفة، كما يحدث فيما نراه فى الشارع وعلى الناصية، إنه عرض قد مر من خلال مزاج المؤلف وطابعه.

إنك لن تعلم هذا من معظم ما نراه فى السينما أو التليفزيون، فهو عمل احترافى تماما وخالٍ من أية خصوصية فردية. وهذا يشير إلى أنه يجب عليك أن تعمل جاهدا حتى يبدو فيلمك احترافيا، لكنه سوف يصبح بلا وجه. وديفيد ماميت يعتقد أن مثل هذا العمل "كأنه سجل مفترض لما قام به أناس حقيقيون"، أو كما لو أنه تقرير من جريدة سينمائية.

إذا أردت أن تخرج عملا سينمائيا له صوت مميز، فعليك أن تتخذ أفعالا فى ثلاث مناطق على الأقل:

التحديد والتعريف: قرر أولوياتك بشأن حكاية قصة جيدة بطريقة خاصة وفى نمط فيلمى محدد. سوف تحتاج إلى تحديد كل ذلك بما يثير حماس المتفرج. إنك تستطيع أن تذهب فقط إلى حيث تهدف إلى أن تذهب، ولهذا السبب تأتى أهمية الكاتب السينمائى، إنه يعتنى فقط بطبيعة القصة وليس بترجمتها مثل المخرج.

افرض سيطرتك: يجب أن توجه عملية صناعة الفيلم لا أن توجهك هى، ومن أجل ذلك فإنك تحتاج إلى تصميم بصرى قوى وإصرار على تحقيقه خلال عملية التصوير. إذا لم تقم بالقيادة، فإن الفنانين والفنيين سوف يستولون على زمام الأمور.

اخلق راوى قصة محددا: افرض «صوتا» قويا لراوى القصة على فيلمك، من ذلك النوع الذى يضفى سحرا على كل عملية رواية القصة. هذه الشخصية ليست أنت ـ وهذا لا يحتاج فى النهاية إلى جهد أو فهم ـ لكنه شخصية أنت وحدك الذى يحددها وأنت وحدك الذى يلعب معها. وعينا هذه الشخصية، وأذناها، وعقلها، وحركتها، هى التيار الحيوى للوعى الذى يتجسد فى الفيلم. وفى الفصل التالى، الذى يتناول بشكل غير تقليدى قواعد اللغة السينمائية، نرى كيف يمكن لنا تحقيق ذلك.

الجـزء الثـانى

الحـرفة السينمائية

الفصل الرابع
قواعد اللغة السينمائية بالنسبة للمخرج

اللغة السينمائية

عندما كنا أطفالا، تعلمنا اللغة لأنها أداة لتحقيق وإنجاز الأشياء. وكانت الجملة الأولى لابنتى الكبرى هى: "اللحم، أحبه"، جملة فعالة رغم أنها مهتزة قليلا فى تركيبها اللغوى. إن كل اللغات تتّبع مواضعات وتقاليد، ولقد بدأت اللغة السينمائية فى التطور منذ تسعينيات القرن التاسع عشر، عندما تنافس عاملو الكاميرا والممثلون فى الحصول على قصص بدائية وصنعها وعرضها على الجمهور الذى يدفع ثمن ذلك. وسرعان ما أصبحت الأفلام "بيزنيس" كبيرا، وانضم للممثلين وعاملى الكاميرا المخرجون والمونتيرون، وتطور خط إنتاج يحتاج إلى تقسيم أكبر للعمل.

ولقد ظهر معظم اللغة السينمائية كما نعرفها اليوم خلال أول عقدين للسينما الصامتة.

ومن خلال المحاولة والخطأ، وفى العديد من البلدان، كان صناع الأفلام -كل منهم على انفراد - يتحسس طريقه نحو نفس قواعد اللغة السينمائية. وفى روسيا ما بعد الثورة، وخلال عشرينيات القرن العشرين، احتاج صناع الأفلام إلى لغة مشتركة فعالة للتواصل مع العدد الهائل لأفراد الشعب، والذين كان معظمهم أميين، ويتحدثون بلغات عديدة، لذلك فإن صناع الأفلام بذلوا جهدا مشتركا لصياغة لغة سينمائية، وكانت نظرياتهم عسيرة الفهم. وإلى الآن فإن النظرية غائبة وسط صناع الأفلام المحترفين، وهو أمر ليس غريبا إذا وضعت فى الاعتبار

أن اللغات المعقدة ظهرت قبل وجود علماء فقه اللغة. والسينما ـ مثل أية لغة ـ تتطور لكى تسرد علينا القصص التى نريدها فى أشكال جديدة ومثيرة للإعجاب. وهى تستخدم كل ترسانة الإدراك البشرى، أى تجاور الصور، والأحداث، والأصوات، بالإضافة إلى اللغة المنطوقة والمكتوبة.

ماذا ينجح

السينما سهلة الفهم فى كل أنحاء العالم، لأن البشر جميعا مزوّدون بعمليات متشابهة فى الإدراك والعاطفة، وهو ما يسمح لمن يصنعون فيلما بأن يناقشوا الأمر فى ضوء "ماذا ينجح"، وسواء كان الأمر متعلقا بحدث، أو إيقاع، أو لقطة، أو دافع إحدى الشخصيات، أو سطر حوارى، فإن كل شىء يتوقف على "ماذا ينجح"، وكل فرد فى هذه العملية يستدعى رصيده من تجارب الحياة لكى يحدد ما هو أصيل وعضوى بالنسبة للقصة وشخصياتها، وما هو غير ذلك. وبدون تلك القدرة الفطرية على التعرف على الأصالة فى تيار من الأحداث على الشاشة، فإن السينما، والدراما ذاتها، لن يكونا موجودين.

واللغة السينمائية التى تعتمد على شىء مشترك يجب أن تكون سهلة الاستخدام، وليس صعبا استخدامها بسطحية، لكن جعلها تؤثر فى المتفرج يقتضى فهما خاصا. لذلك فإن قواعد اللغة السينمائية ليست شيئا أكاديميا، وهى تحقق أو تدمر هوية ما تقدمه على الشاشة، وإن كنا لا نعطى فى العادة اهتماما بعملياتنا الإدراكية والوجدانية، فهى تعمل آليا منذ ميلادنا لكى تغذى أحاسيسنا، وأحاسيسنا تغذى أفعالنا، ولذلك فنحن لسنا فى حاجة إلى معرفة أى شىء عن طريقة عمل كل ذلك، ونظل كذلك حتى تأتى اللحظة التى نحاول أن نصنع فيها فيلما يؤثر فى المتفرج.

الحاجة إلى صوت إنسانى

لأن صناعة الأفلام تعتمد على التكنولوجيا، فإن المبتدئين يرون التكنولوجيا بوصفها العقبة الكبرى، لذلك فإن التكنولوجيا هى ما يتعلمه طالب السينما، إلا إذا جذب التدريس المستنير انتباهه إلى قضايا أكبر. ومعظم الطلبة يبدأون

الإخراج بطريقة يحاكون فيها المخرجين المفضلين لديهم، وهذا طبيعى وضرورى، لكنه يحمل نفس خطر أن يتعلم ممثل من ممثل آخر، ولقد حذر مدرس التمثيل العظيم ستانسلافسكى من ذلك، وقال إن الممثلين يجب أن يتعلموا من الحياة وليس من ممثلين آخرين.

واكتسابك «صوتك» السينمائى الخاص ـ ذلك الصوت الذى يتمتع بالبساطة والصدق ـ يحتاج إلى شيئين: فهم الطريقة التى يقوم فيها وعيك بتحريكك، وصناعة أفلام قصيرة تُجسد هذا الفهم.

وجهة النظر السينمائية

تتضمن التجربة الإنسانية والتواصل البشرى دائما وجهة نظر، كذلك يجب أن يتضمن ما تضعه على الشاشة وجهة نظر، وإننى أعنى بهذا شيئا أكبر من النظرة السياسية أو الفلسفية التى يمكن تعلمها أو نسخها، إن وجهة نظرك عن أصحاب السلطة مثلا لا يمكن نسخها لأنها شديدة الفردية وناتجة عن تجربة شديدة التعقيد. إن وجهة النظر يمكن أن تكون ساحرة، لأنها تتضمن الاقتناعات الشخصية، والولاءات، والتناقضات. وهى ليست بيانا أو استراتيجية تعليمية، كما أنها لا تتوجه إلى تعليم الآخرين.إنها بالأحرى وعى روح حية، وهى موجودة دائما فى الأعمال التى يعشقها الجمهور والنقاد. وفى المقابل فإن الأعمال العادية تكون بلا روح.

وسوف نعمل هنا على أن نسلُحك ضد أن تذعن لروتين التقنيات وكهنتها. ونقطة البداية المثلى هى اختيار موضوعات لها معنى خاص بالنسبة لك، وبناء طريقة روايتك للقصص حول وعى إنسانى متكامل. ومن التناقضات أن ذلك الوعى موجود فى أعمال الطلبة الساذجة، لكنه يختفى مع اكتسابهم المهارات الأكثر صقلا. ولتفادى ذلك الغياب للعنصر الإنسانى، فإن هنا معجما سينمائيا غير تقليدى، يربط بين كل عنصر فى اللغة السينمائية بالإدراك والسلوك الإنسانيين.

اللغة السينمائية والإدراك السينمائى

يمكن للكاميرا - بقدرتها على نسخ الواقع - أن تجعل الأحداث تحدث على الشاشة بقدر كبير من الإحكام مثل مقطوعة موسيقية مكتوبة بدقة، ويظن السينمائيون الجدد أن ذلك السحر يعود إلى آلة السينما وعملياتها. لكن كل ما تفعله الكاميرات وآلات العرض هو أن تضع الأشياء فى إطار، وتقوم بتكبيرها. إن الصدق يبدو أكثر صدقا، والزيف أكثر زيفا. ويمكن للفيلم أن يعطى نسخة دقيقة، أو نسخة "ملخبطة"، للوعى الإنسانى، وبذلك فإنه يجعلنا نرى الأحداث من خلال عدسة صادقة أو مشوهة للعقل البشرى.

واستخدام السينما بذكاء يعنى إدراك أن الوحدات الأساسية للغة السينمائية تتطابق مع لمحة البصر، ورد الفعل، والتأمل، والسير، والتلفت، والدوران، والتراجع، والنهوض، والجلوس، والمسح بالعين، والجرى، والانزلاق، وحشد كامل من ردود الأفعال الإنسانية المعبرة. دعنا الآن ندرس التفاصيل بالانتقال مما هو بسيط إلى ما هو معقد.

وضع الكاميرا الثابت

اللقطة هى صورة فى إطار تم "التقاطها" بواسطة شخص تعنى له هذه الصورة شيئا. (الالتقاط هنا كلمة كاشفة ذات دلالة). واللقطات تفصح عما هو أكثر من موضوعها، لأنها تحثنا على تأمل ما نراه، وكيف نراه، ولماذا نراه. إن وضع الكاميرا الثابت يحاكى إحساسك عندما تقف ثابتا وتنظر حولك. وتبعا للسياق فإن ذلك قد يوحى لك بالأمان، أو الجمود، أو الحصار، أو التأمل، أو الحكمة والتروى، أو مجرد الثبات فى المكان. يدور فيلم ياسوجيرو أوزو "قصة طوكيو" (١٩٥٣ -الشكل ٤-١) حول زوجين كبيرين فى السن يكتشفان أن أبناءهما المتزوجين ليس لديهم وقت لزيارتهما، والفيلم تم تصويره من ارتفاع واحد للكاميرا، ويحتوى على حركة واحدة، وهى الحركة البانورامية الهادئة. إن الفيلم يجعلك تدرك أن الحركة فى السينما تُستخدم أحيانا على نحو مفرط، وأن ثبات الكاميرا يمكن أن يكون طبيعيا تماما.

اللقطات القصيرة تشبه اللمحة الخاطفة التى تنتهى فور أن ندرك ما نراه. إننا نفعل ذلك عندما نريد تحديد مكاننا فى موقف جديد، أو ننظر فى عدة أماكن بحثا عن شىء ما.

اللقطات الممتدة هى اللقطات الطويلة زمنيا، مثلما يحدث عندما نراقب زبونا فى محل نشك فى أنه يسرق البضائع، أو نراقب صديقا يرحل فى رحلة طويلة، ونريد أن نستبقى فى ذاكرتنا آخر ابتسامة له. واللقطات الطويلة زمنيا تنقسم إلى نوعين: النظرات المسترخية، والنظرات المتأملة.

اللقطات القريبة تحاكى المراقبة اللصيقة المركزة، لشىء صغير، أو شىء كبير مثل صخرة. وهناك أسباب نفسية تدفعنا إلى أن ننظر عن قرب إلى شىء ما. تخيل شخصا يحوم حول تليفون فى غرفة كبيرة، وهو ينتظر نتائج تحليل طبى. لا شىء يُعتبر موجودا بالنسبة لهذا الشخص إلا التليفون، الذى يمتلك فى هذه اللحظة هالة مفزعة، وهنا فإن اللقطة القريبة تحاكى التركيز العاطفى القوى الذى يجعلنا لا نرى شيئا آخر.

اللقطات الواسعة توحى بالطريقة التى نمسح بها بأعيننا شيئا كبيرا، أو مزدحما، أو بعيدا. إننا ننظر طويلا بما فيه الكفاية لكى نعرف شكل الشىء، أو لكى نحدد مكان عنصر ما نفضل تأمله بالتفصيل. وعلى سبيل المثال فإن الخروج من كنيسة مظلمة هادئة إلى شارع صاخب يستغرق وقتا للتكيف مع الظروف الجديدة بينما نقرر أين الاتجاه إلى المنزل. وعادة فإننا يجب أن نؤسس طبيعة المحيط الجديد، ومن هنا جاء مصطلح "اللقطة التأسيسية".

الكاميرا المتحركة

حركة الكاميرا الأصيلة ـ مثلها مثل الحركة الإنسانية التى تعادلها ـ لا تحدث أبدا بدون سبب أو «دافع». وتنقسم حركات الكاميرا إلى ثلاثة أنواع من الدوافع، تشبه الطرق الإيجابية أو السلبية لرد الفعل تجاه حدث ما:

حركة بدافع الموضوع، حيث تتبع الكاميرا موضوعا متحركا، أو تتكيف مع تكوين متغير. إنها سلبية على نحو نسبى، إذ إنها تتكيف حتى تُبقى على الموضوع فى مجال الرؤية.

حركة بدافع البحث، حيث يقوم "عقل" الكاميرا على نحو إيجابى بإتباع منطق فى البحث أو التوقع. وهذه الحركة تقوم بالاستطلاع، والاستباق (التوقع)، والافتراض، والتحقيق، وحتى الذهاب إلى مكان قبل وقوع الحدث.

حركة بدافع الانتعاش، حيث تحاكى الكاميرا الميل الإنسانى للنظر حولنا عندما نبقى لفترة دون مؤثر جديد.

وبشكل عام فإن لحركات الكاميرا ثلاثة مراحل:

التكوين الأول أو الأصلى (وضع ثابت يقدم الوضع الأصلى قبل أن تبدأ الكاميرا فى الحركة).

الحركة (ولها اتجاه محدد، وسرعة، والموضوع الذى تتابعه مثل سيارة متحركة).

التكوين الأخير أو النهائى (وضع ثابت بعد نهاية الحركة، يقدم الوضع النهائى).

حركات الكاميرا من وضع ثابت

وتتضمن الالتفات يمينا ويسارا، والنظر إلى أعلى وإلى أسفل، والنظر عن قرب أكثر.

الحركة البانورامية، وتحدث عندما تتحرك الكاميرا أفقيا حول محورها الرأسى، وتحاكى الطريقة التى ندير بها رأسنا لكى نمسح بأعيننا موضوعا أفقيا، مثل منظر طبيعى أو جسر. والاتجاه هنا يكون «بان إلى اليسار» أو «بان إلى اليمين».

حركة التيلت،.وهى مشابهة للحركة البانورامية، ولكن الكاميرا تتحرك رأسيا حول محورها الأفقى، لتحاكى ما نفعل عندما ننظر إلى أعلى وإلى أسفل، مثل نظرنا إلى موضع رأسى كشجرة أو بناية عالية. والاتجاه هنا يكون "تيلت إلى أعلى" أو "تيلت إلى أسفل".

حركة الزووم اقترابا أو ابتعادا، وتتم باستخدام عدسة ذات بعد بؤرى متغير يمكن ضبطه. وهذه الحركة تعطى انطباعا بالتقدم إلى الأمام أو التراجع إلى الخلف، لكن دون تغيير فى أبعاد المنظور فى الصورة، وهذا لأن التناسب فى الأحجام بين الأشياء فى المقدمة والأشياء فى الخلفية يبقى نفس التناسب. ولكى تتغير أبعاد المنظور، لا بد للكاميرا ذاتها من أن تتحرك (انظر "نمط اختيار العدسة" فى الفصل ٢٩).

حركات الكاميرا المتجولة Traveling

تحدث عندما تتحرك الكاميرا فى المكان، سواء إلى أعلى، أو أسفل، أو الأمام، أو على الأجناب، أو إلى الخلف، أو مزيج من بعض هذه الحركات. وحركات الكاميرا المتجولة تعطى أحاسيس حركية متنوعة، تشبه السير، أو الجرى، أو الاقتراب، أو التسلق، أو الصعود، أو الهبوط، أو التراجع، وما إلى ذلك.

الكرين (الرافعة) إلى أعلى أو أسفل، هى حركة ترتفع فيها الكاميرا أو تنخفض فى علاقتها بالموضوع الذى تصوره. وتتطابق هذه الحركة مع إحساس الجلوس (من وضع الوقوف) أو القيام (من وضع الجلوس)، وفى بعض الأحيان ترتبط مع نهاية المشهد، وأحيانا أخرى مع "الارتفاع"، وأحيانا ثالثة مع الرغبة فى رؤية أفضل.

الكاميرا على أربع عجلات وهى الكاميرا التى تتحرك أفقيا عبر المكان. إن أفكارنا أو أحاسيسنا فى الحياة تدفعنا إلى أن نتحرك بالاقتراب من أو الابتعاد عن الشىء الذى يسيطر على انتباهنا. كما نتحرك حركة جانبية لكى نرى على نحو أفضل، أو لكى نتحاشى عقبة أمام خط رؤيتنا. ويتضمن الارتباط مع هذا النوع من حركة الكاميرا كل من السير، والجرى، وركوب دراجة أو سيارة، والتزلج، والإبحار، والطيران، والطفو، والانسياق مع التيار أو الريح.

حركة سرطان البحر (الكابوريا) تحدث عندما تتحرك الكاميرا جانبيا مثلما تتحرك الكابوريا، وهى تشبه أن تسير إلى جانب شخص ما وتنظر إليه خلال سيرك.

تجاور اللقطات وتجاور الموضوعات التى نصورها

عندما تتجاور لقطتان، فإننا نبحث عن معنى فى علاقتهما. إن أ + ب لا تساوى أب، ولكن ج، أى معنى جديدا، وهذا فى الحقيقة يمكن أن يحدث أيضا داخل تكوين واحد (أو لقطة واحدة)، ففى فيلم "١١ /٩ "لجول وجيديون نوديه هناك لقطة واحدة تصور كيف أن محرك طائرة معطل يسقط ليستقر إلى جوار صندوق للقمامة مكتوب عليه "ممنوع رمى القمامة"، إن تجاور هذين الشيئين داخل لقطة واحدة يعطى تعليقا على سخرية الأقدار. والتجاور - داخل تكوين واحد، أو بين لقطتين متتابعتين - يهدف إلى إقامة ارتباطات وتداعيات، وهو يستخدم بشكل صريح فى الإعلانات، مثل زوجين فى ثياب فاخرة يقفان إلى جوار سيارة مرسيدس، أو كيس من السماد وسط زرع أخضر، أو عروس فى ثياب الزفاف تجرى حافية القدمين على الشاطئ خارج فندق فى الكاريبى. وشريط القصص المصورة يصنع تجاورا بين الكادرات المهمة (للحظات المهمة ذات الدلالة) لكى يختصر الحركة والحدث، ويوحى بجوهرهما. وكل لحظة يتم اختيارها تجعلنا نتخيل (أو بالأحرى نجسد) التعاقب بين وضع وآخر.

والشكل المفضل فى السينما لصنع هذا التجاور هو القطع من صورة إلى أخرى. وتجاور مشهد وآخر يساعد السينما على أن تطير فى المكان والزمان. ولقد أصبحنا الآن مدربين على استنتاج المعنى أو القصد السردى عندما نرى مثل هذا التجاور. والشكل ٤-٢ وبقية هذا الجزء يوضح بعض الأمثلة مع الشرح، ويصور الاختلاف بين نظريتين مبكرتين فى روسيا عن المونتاج.

الاستمرارية ومونتاج قسم العرض: الأمثلة من ١ إلى ٥ فى الشكل ٤-٢ توضح تصنيفات بودوفكين للتجاور، حيث العرض (تقديم المعلومات عن الخط القصصى)، واستمرارية الحدث من لقطة إلى أخرى، يتمتعان بالأهمية. وبعد حلول عصر الصوت، أصبح من المهم الحفاظ على الإيهام بالاستمرارية خلال مشاهد الحوار الملتقطة من زوايا عديدة، ويجب على المونتاج فى هذه الحالة أن يبذل جهدا أكبر لخلق الاستمرارية.

المونتاج الجدلى: الأمثلة من ٦ إلى ١٢ فى الشكل ٤-٢ توضح الطرق المنفصلة عند إيزنشتين، فبالنسبة له كان جوهر الفن السردى يكمن فى الصراع الجدلى. لذلك فإن التجاور عنده يؤكد على التناقض والتعارض، وفى الوقت الذى يعطى فيه التجاور لنا المعلومات، فإنه يخلق التناقضات والمفارقات.

مونتاج الحدث أو الفعل: إن المونتاج الذى يبدو ظاهرا ومقحما يجذب الانتباه بطريقة غير ممتعة إلى التلاعب الذى يقوم به صانع الفيلم. لقد اكتشف السينمائيون منذ وقت مبكر أنه يمكنك أن تقطع من لقطة ضيقة إلى لقطة واسعة -أو على العكس، بأن تتحاشى القطع عن الجزء الساكن من الفعل، ولكن أن تصنع القطع عند اللحظة الأكثر ديناميكية. وكما يفعل النشال عندما يضرب ضربته خلال حالة نشاط فوارة، فإن قطع تطابق الحدث يسمح لتغير الصورة بأن يحدث دون أن يلاحظه المتفرج بسبب أن الحدث هو الذى يجذب انتباهه.

الأذن والعين معا: للعقل البشرى طاقة محددة لقدرته على الاستيعاب، لذلك يمكنك أن تأخذ انتباهنا بعيدا عن الصوت بأن تشغل أعيننا بحدث مثير (كما يحدث مثلا عند تغير غير طبيعى لصوت الجو المحيط بالحدث). كما يمكنك أن تخفى القطع السيئ فى شريط الصورة بأن تقدم عنصرا صوتيا جديدا يجذب الانتباه. وفى أى من الحالتين، تكون قد قمت بإبعاد قدراتنا النقدية عن مكان الخطأ.

تجاور الصوت: يمكن أيضا صنع تجاور بين المؤثرات الصوتية، والموسيقى، واللغة من ناحية، والصورة من ناحية أخرى، ليس لخلق محاكاة للواقع، ولكن لخلق مجموعة مركبة من الانطباعات يقوم المتفرج بتفسيرها واستيعابها. ولقد أصبح المخرج روبرت آلتمان شهيرا بصنع تناقض (كاونتربوينت) مكثف بين الصورة والصوت فى أفلامه.

وجهة النظر

يعتمد استخدام السينما بشكل فعال ومؤثر فى الحفاظ على اتفاق غير مفصح عنه بين المتفرج وبين صانع الفيلم، باستخدام مواضعات سينمائية ليست

مجرد كليشيهات أقل من مستوى المتفرج وقدرته على الاستيعاب، وليست أيضا شديدة الخصوصية بالنسبة لصانع الفيلم حتى إنه يفوت على المتفرج فهمها. قام علماء الإثنوجرافيا بعرض مونتاج للقطات لأهل قبيلة منعزلة، ولاحظ العلماء على سبيل المثال أن الرجال فهموا "القصة" إلى أن يقطع الفيلم إلى لقطة قريبة، إنهم يفقدون تركيزهم لأنهم لم يستطيعوا فهم لماذا "قفزت عين الكاميرا" مقتربة من الموضوع الذى تقوم بتصويره، وهم غير واعين بأن مواضعات اللقطة القريبة لا تعنى الاقتراب المادى، وإنما إزالة التفاصيل الزائدة لتركيز الانتباه على شىء محدد. إن خلق المعنى والمغزى واستيعابهما عملية ثقافية لاتزال تتطور، أى أن الجمهور واللغة السينمائية هما فى عملية تطور بطيئة وصعبة.

والإدراك البشرى مختلف عن الإدراك الميكانيكى الذى تقوم به الكاميرا، لأننا نصنع إطارا ذهنيا ووجدانيا ننظم بداخله ما تسجله حواسنا. و"المونولوج الداخلى" (المعروف أيضا بمصطلح "التعليق من خارج الكادر") يجسد هذه العملية على نحو لفظى.

المراقب المهتم وراوى القصة

المقارنة بين رواية القصة بالسينما وبالأدب

راوى القصة الأدبى أو الشفاهى يبحث عن التأثير فى المستمع من خلال تقديم أحداث مختارة وقعت فى الماضى. تخيل مثلا راوى النكات الذى يصف حفل زفاف، فمن خلال حكايته فإنه يهدف إلى إثارة خيال القارئ حول حدث مضحك حدث بالفعل.

لكن رواية القصص عن طريق الكاميرا هى دائما "الآن"، وتبدو وهى تعرض لنا حاضرا يحدث أمامنا دون وسيط. وفيما عدا القيام عمدا بالانتقال إلى الزمن الماضى، فإن السينما تمضى دائما فى الزمن المضارع. ولكن كيف لك أن تعيد رواية شىء يبدو أنه يحدث الآن؟ تلك هى المفارقة فى السينما، أو خفة اليد التى تتمتع بها. إن الأحداث مبنية فنيا بحيث تدور "الآن" فى الوقت الذى تراقبها فيه الكاميرا، وتقوم بردود أفعال تجاه هذه الأحداث، وتطوف بها بينما لاتزال تحدث.

وذهننا فى واقع الحياة يقوم فى صمت بنوع من الاختيار، ليقود أعيننا وآذاننا كما يفعل راوى القصة سواء فى الأدب أو السينما.

الشاهد: كما يحدث فى قضية أو محاكاة، يروى الشاهد ما رآه أو سمعه دون أن يتخيل فيما حدث. لكن أن تكون شاهدا ليس معناه الاستقبال المحايد للمعلومات السمعية والبصرية، إنه يتضمن أيضا مونولوجا داخليا من الأفكار، والأحاسيس، والذكريات، والتوقعات، والأحكام.

المراقب المهتم: كلمة "يراقب" أو "يلاحظ" تتضمن معنى علميا، لذلك فإننى أضيف لها كلمة "مهتم" لكى أؤكد على أحاسيس وتداعيات وأفكار المراقب، وهو ما يؤدى إلى اندماجه مع ما يراقبه. والمراقب المهتم شخصية نظرية مفترضة تشكل الأفكار والتوقعات. وعلى سبيل المثال يمكنك أن تتخيل مراقبا سريا يقوم بجمع معلومات مهمة، إنه ينتقل من مكان إلى آخر، ويختار الأماكن والأشخاص الذين يراقبهم، إنه يقرر نحو من يقترب أكثر، وذلك بناء على معلوماته السابقة، وعلى شكوكه حول كل فرد وكل نمط، وعلى ما يراه يحدث أمامه. إنه يحاول أيضا اكتشاف هدف اكتشافاته ومعناها، وما سوف يتلو ذلك من خطوات.

راوى القصة: عندما يذهب ذلك المخبر السرى - أو المراقب المهتم الذى افترضناه فى الفقرة السابقة - ليقدم تقريره، فإنه سوف يتغير من كونه شاهدا يجمع المعلومات إلى راوى قصة ذى رأى فيما شاهده وسمعه. والمغزى هنا هو أن الدراما المصورة سينمائيا يمكن أن تقدم نسخة ميكانيكية مما تصوره، أو قد تكون أيضا قادمة إلينا عبر ذكاء إنسانى يجعلنا نندمج مع ما نراه. ونادرا ما يكون راوى القصة فى السينما شخصا محددا يروى لنا بالتعليق ما حدث فى الماضى (إنه يكون كذلك أحيانا فى الأفلام التى تستخدم هذا الأسلوب بشكل واعٍ - المترجم)، لكنه فى أغلب الأحيان يكون وجودا غير مرئى، ومن خلال ذكائه الإبداعى نستقبل الأحداث وهى تتكشف، ويستطيع ذلك الراوى أن يغير مغزى ومفارقات هذه الأحداث (من خلال طريقته فى سرد هذه الأحداث - المترجم).

ومن الأمور المهمة والمحورية لاكتساب إخراج سينمائى ناضج، خلق راوى القصة على نحو يجعله يتسم بالذكاء والاندماج الوجدانى، ولكى يحدث ذلك فإن تيار الإدراك لفيلم ما يجب أن يدور حول شخص ما (غير مرئى - المترجم) يتمتع بالذكاء ويدرك كيف ولماذا تحدث الأحداث. والآن سوف نبدأ ببعض الأساسيات التقنية التى تساعد المتفرج على الحفاظ على وضوح العلاقات المكانية.

أساسيات محور المشهد

خلال صنع الفيلم، عليك أن تتعامل على أنواع مختلفة من المحاور، وذلك الوجود الإجبارى لما أسميناه المراقب المهتم سوف يوضح كيف تمارس تلك المحاور عملها.

خطوط التوتر ومحور المشهد

المحور بين موضوع وموضوع: عندما يكون هناك شخصان منخرطين فى مناقشة أثناء وجودك، فإن انتباهك يتنقل جيئة وذهابا بينهما. والشكل ٤-٣ يصور الشخص A والشخص B يراقبهما المراقب O والذى يمكن أن يكون أنت، إن خط بصرك يمضى بينهما وهما يتحدثان، وعيناك تتبعان خطا غير مرئى للتوتر بينهما، وتعبيرات كلماتهما، ومظهرهما، ووعيهما، وإرادتهما. إن السينمائيين يطلقون على ذلك "المحور بين موضوع وموضوع" أو "محور المشهد".

المحور بين مراقب وموضوع: فى المثال السابق هنا محور إضافى، وهو على زوايا قائمة من محور المشهد (الخط بين A و B كما فى الشكل ٤-٣)، وهذا هو المحور بين مراقب وموضوع، إن كلمة "محور" تجعل المسألة كلها تبدو تقنية بينما هى فى الحقيقة إنسانية تماما، لأن "المراقب" (أنت) يطور أحاسيس وأفكارا تجاه كل شخص، وتجاه ما يدور بين الشخصين. إن ذلك يجعلك "المراقب المهتم"، وهو شخصية مهمة فى كتابنا هذا.

المحور بين الكاميرا وموضوع: (أى أنها حركة أفقية حول المحور الراسى). وفى الشكل ٤-٤ اقترب المراقب أكثر من المحور Aإلى B.

القطع بدلا من الحركة البانورامية: قد يصبح المراقب أكثر اهتماما بألاَّ يفوته شيء من الحدث، لذلك فإنه يحوِّل بصره بسرعة بين A و B. إنك تفعل ذلك بشكل طبيعى عندما تطرف بعينيك لجزء صغير من الثانية لكى تتفادى التشوش الذى يحدث عندما تتنقل ببصرك بين شخصيات متباعدة. وبالنسبة للمخ البشرى، فإن غلق العينين للحظة قصيرة من الزمن يصنع صورتين ثابتتين لا توجد بينهما لحظة "سوداء" من الانتقال بينهما. لقد فعلتها: القطع المونتاجى! ومن الناحية التاريخية، فلا بد أن القطع قد ظهر عندما أزال شخص ما الحركة البانورامية السريعة والمشوشة بين موضوعين، ولقد نجح ذلك لأن المعادل موجود فطريا فى التجربة الإنسانية. والقطع بين زاويتى كاميرا ملتقطتين من نفس وضع الكاميرا يقدم هذه التجربة المألوفة لدينا.

وإننى أجد أن من الأمور المثيرة أن القطع بين هاتين الزاويتين يفترض وجود المراقب O أى الوجود الإنسانى الذى يراقب ما يحدث من نقطة محددة فى المكان، إننا نشعر بوجود O دون أن نراه.

عبور الخط أو محور المشهد

إن مراقبة الأحداث من نقطة ثابتة، كما يفعل O بالنسبة لكل من A و B هو الأمر المعتاد، والكاميرا بشكل عام تحاكى تلك التجربة بأن تبقى على أحد جانبى محور الحدث. لماذا؟ السبب هو أنه ما دام O باقيا على أحد الجانبين، فسوف يظل A ينظر من اليسار إلى اليمين فى الكادر، ويظل B ينظر من اليمين إلى اليسار. وفى الفصل ٣٠ سوف تجد فى الشكلين ٣٠-٣أ و٣٠-٣ب خطة أساسية، ولوحات قصة، تظهر ما سوف يحدث إذا "عبرت الخط"، أى إذا عبرت محور الحدث. وإذا تم القطع المتداخل بين لقطات ملتقطة من على جانبى الخط معا، فإن النتيجة على الشاشة سوف تكون تشوش الاتجاهات على الفور. لذلك إذا اتبعت منطق المراقبة فإنه يجب عليك ألاَّ تنتهك القاعدة.

وبالنسبة لنوع من اللقطات يسمح لك بعبور الخط، انظر فقرة تالية حول «تغيير اتجاه الشاشة». لكن دعنا الآن نمضِ مع هؤلاء الأشخاص على جانبى محور المشهد.

من يقوم بالفعل، ومن يقع الفعل عليه

تأمَّل الطريقة التى تُتابع بها محادثة ما، فى بعض الأحيان تنظر ببساطة تجاه من يتولى الكلام، وفى أحيان أخرى، عندما تسخن المناقشة، فإنك تجد نفسك تنظر للمستمع لا إلى المتكلم. ماذا يجرى؟

التشبيه مع مباراة التنس: التفاعل الإنسانى يشبه مباراة التنس، ففى لحظة ما يقوم أحد اللاعبين بالفعل (يضرب الكرة) بينما يقع الفعل على اللاعب الآخر (يستقبل الكرة). وعندما نرى لاعبا يستعد لإرسال رمية شديدة القوة، فإن أعيننا تسبق الكرة لترى استعداد المستقبل لكى يتعامل معها، إننا نراه يجرى، ويقفز، ويطوح بمضربه، ويعترض سبيل الكرة، وإذا تأكدنا أنه سوف ينجح، فإن أعيننا تعود بسرعة إلى اللاعب الأول لنرى كيف غير مكانه لكى يتعامل مع الكرة عند ارتدادها. لقد انعكست الآن دائرة من يقوم بالفعل ومن يقع عليه الفعل، لأن أعيننا تقفز لتسبق الكرة وتعود إلى اللاعب الأصلى.

وتلك هى الطريقة التى نراقب بها كل التفاعلات الإنسانية المهمة، إننا نعرف بشكل غريزى أن "كل إنسان يحاول أن يحصل على شىء ما، أو يفعله، أو يحققه". والمباراة تجسد هذا التفاعل فى شكل منافسة، لكن أية مناقشة هى بالنسبة لصانع الفيلم الواعى تتسم بنفس القدر من التعقيد والتركيب.

الشخصيات الدرامية شخصيات فاعلة: إننا نصور أنفسنا كضحايا نتحلى بالصبر والتسامح لعالم شره وأنانى، ونكره أن نرى أنفسنا ونحن نطالب بأشياء ما، لذلك فإننا نادرا ما نرى أنفسنا نمارس فعلا على الآخرين، لكن الحقيقة – وهو ما يجب أن تحفظه عن ظهر قلب إن كنت تنوى أن تعمل فى مجال الدراما– أن "كل إنسان يمارس أفعالا على المحيطين به"، حتى لو كان يستخدم استراتيجية الوقوف فى موقف سلبى.

وفى كل مرة يمارس شخص فعلا على الآخرين، فإن هناك شخصا يقوم بالفعل، وشخصا يقع الفعل عليه. وعادة ـ وإن لم يكن هذا يحدث ـ يتغير الموقف بسرعة ليصبح الفاعل مفعولا به والعكس، ومن خلال الأفعال وردود الأفعال نقوم بتقييم شخصية الآخر، وطابعه المزاجى، ودوافعه.

التصوير والمونتاج يتبعان احتياجات المراقب المهتم: اجلس فى مقهى ولاحظ طريقة مراقبتك لاثنين يتحدثان. إن بصرك يتحرك طبقا لفكرتك عَمَّن يقوم بالفعل على الآخر، وبمجرد أن تدرك كيف أن A بدأ ممارسة الفعل على B فإن عينيك تنتقلان فى منتصف الجملة لكى ترى كيف أن B يستقبل الفعل. وطبقا لطريقة تكيف B وردّ فعله، فإنك سوف تجد نفسك تعود إلى A. وبمجرد أن تفهم ذلك جيدا، فإن معظم قرارات التصوير والمونتاج سوف تحدث بشكل تلقائى، إنك ببساطة تستخدم توقعاتك فى كل لحظة لكى تقرر أين سوف تقع نظرتك التالية، لذلك فإن المونتاج فعل غريزى، وغرائزك تملى عليك إلى أين يجب أن تنظر الكاميرا.

أساسيات وجود صوت المؤلف: النص والنص الفرعى (ما بين السطور)

النص هو ما يقرره السيناريو حول كلام الشخصيات وأفعالها، ولكن أثناء استيعابك لذلك، فإنك أيضا تبحث عن المفاتيح التى تفسر لك التصرفات، وهذا هو النص الفرعى، أو ما بين السطور.

النص الفرعى إذن هو المعنى الخفى فى الموقف، وهو يكمن تحت السطح المرئى والمسموع للنص. ولكل شخصية خطتها وأهدافها الحفية، أيا كان الشىء الذى تريد الحصول عليه، أو فعله، أو تحقيقه، وهذه الخطة الخفية يتم تطويرها بواسطة المخرج والممثلين، وتستمر فى التطور خلال البروفات، والتصوير، وحتى خلال المونتاج أيضا. ومهمة المونتير بينما يضع اللقطات إلى جوار بعضها هى أن يطلق الإمكانات الأخرى أو حتى أن يصنعها. إن تطويل زمن رد الفعل قبل أن تنطق الشخصية يشير عادة إلى عمليات داخلية معقدة داخل الشخصية، ويعطى فكرة إثارة للاهتمام عن أفعالها الداخلية ودوافعها.

وجهة نظر اللقطة هى "القصد" خلف مجموع مضمون اللقطة وشكلها. إنك فى معرض صور فوتوغرافية تخمن فيما كان المصور يفكر ويشعر عندما يختار كل لقطة، وأنت تقيِّم ذلك من خلال ما تتضمنه كل لقطة، وأيضا ما تتضمنه اللقطة داخل الكادر وما تركته خارج الكادر. وعلى سبيل المثال فإن لقطة رجل

ينظر إلى خارج الكادر تركز انتباهنا على كيف ينظر وليس إلى ماذا ينظر. كما أن وجهة نظر اللقطة تستخدم أيضا للدلالة بشكل مباشر على من أين تم التقاط اللقطة، وعلى سبيل المثال: من بناية عالية وهى تنظر إلى ميدان فى الأسفل.

التصريح والتضمين فى الصورة يشيران إلى الطريقة التى نشعر فيها بمعنى صورة. إذا كنا نرى حافلة، أو زوجا من الأحذية القديمة، أو رجلا على مقعد ذى عجلات، فإننا نرى ما تمثله هذه الصور بشكل مباشر، أى ما تقوم "بالتصريح" به. وإذا كان سياق هذه الصور يحثنا على استنباط معانٍ خاصة منها، مثل الإجازة، والفقر، والعجز، عندئذٍ نكون فى حالة إدراك للتداعيات التى تثيرها هذه الصور، أو ما تقوم "بتضمينه". إن التصريح هو الصورة، أما التضمين فهو ما يبدو أنه المعنى فيها.

والمعنى ينبع من التداعيات الثقافية التى توجه المتفرج إلى طريق محدد للتأمل. وعلى سبيل المثال فإننا نرى لقطات ذات كادرات مختارة بعناية لزهرة أو يد توقد شمعة، إنها تصرح بزهرة ويد توقد شمعة. لكن زهرة تنبت على أرض معركة يمكن أن تتضمن وجود حياة وحيدة هشة، أو جمال طبيعى، أو حب شديد، أو حشد كامل من الأفكار الأخرى. وعندما يستجيب الجمهور للتضمين فى الفن فإن هذا يعنى أنهم يذهبون إلى ما وراء ما هو موجود حرفيا، ويبحثون عن معانٍ أعمق.

وجهة نظر صانع الفيلم

تضمينات وتجاورات الصور تجعلنا أيضا نستنتج الحساسية الإنسانية التى تختار أن تلاحظ الزهرة أو اليد التى توقد الشمعة، كل منهما فى سياقها المحدد. إن هذا - بالإضافة إلى اختيار الموضوع والمعالجة - يصبح وجهة نظر الفنان، وحساسية راوى القصة لما يراه مهما.

اجعل المجاز والرموز عضويين (متكاملين مع العمل الفنى).

صور الشمعة واليد التى توقد شمعة التى ذكرناها صور مقبولة لأنها "عضوية" بالنسبة لموقف أرض المعركة. إنك إذا وضعت طفلا رضيعا عاريا فى أرض

المعركة، لكى ترمز إلى هشاشة الإنسانية، فإنك سوف تبدو مباشرا وفجا، وذلك لأن الأطفال الرضع، عرايا أو مرتدين ملابسهم، ليسوا عضويين إلى هذا المكان الحربى. ومن الضرورى أن يكون المجاز والرموز طازجة ومبتكرة وعضوية بالنسبة للمشهد.

بناء المعنى

وجود صوت صانع الفيلم يكمن فى البناء: اللقطات المعاصرة لمشاهد مألوفة قد تبدو موضوعية وخالية من القيمة، لكن التجسيدات سواء لواقع الحياة أو إعادة التمثيل للواقع تكون دائما أبنية. إن هذا يعنى أنها مرتبطة ذاتيا بمثلث العلاقات بين مضمون اللقطة، وراوى القصة، والمتفرج. ويجب عليك كمخرج أن تكون قادرا على الإفصاح والتعبير عمًّا تتضمنه وجهة النظر، وتقرر إلى أية درجة تنحرف وجهة النظر تلك عن الواقع، وتقوم بتقييم مدى مصداقيتها. فى فيلم مارتين سكورسيزى "سائق التاكسى" (١٩٧٦ -الشكل ٤-٥) يكون ترافيس بيكل مهووسا إلى درجة أنه يصبح كما تقول نظرية الأدب "الراوى غير الموثوق به". فى العادة فإن وجهة النظر ـ خاصة إذا تأسست من خلال عمل الكاميرا وحدها- تكون أكثر رهافة وصعبة التحديد.

تخيل أنك تبحث فى لقطات أرشيفية عن الحرب العالمية الثانية، كما فعلت أنا ذات مرة فى متحف حربى. عندما تستعيد نفسك من جو المكان الذى يحتشد بالأشباح الحزينة، سوف تلاحظ أنه بالمعايير المعاصرة كانت الكاميرا والفيلم الخام فى تلك الحقبة أقل تطورا. ومع ذلك فإن كل لقطة تشهد - بالإضافة إلى موضوعها ـ على أنواع مختلفة من تفاعل ملتقطى هذه اللقطات مع الموضوع، أى عواطف وتأكيدات وأهداف مختلفة.

تخيل أنك تعرض من بين هذه اللقطات لقطة أطلق عليها المسئول عن المكتبة عنوان "جنود روس، بالقرب من وارسو، يجرون وسط نيران القناصة"، سوف تلاحظ من أول كادر كيف أن كل شىء يبدو مشحونا وجدانيا، إن اللقطة مصورة بتناقض عالٍ بالأبيض والأسود مما يؤكد على الطابع، والجو يملأه الدخان لأن

الإضاءة قادمة من خلف الأشخاص. في هذه اللقطات ـ كما في كل اللقطات ـ يبدو التصوير السينمائي عملية نسخ ميكانيكية للواقع، لكن كل شيء يتم النظر إليه من خلال العلاقة بين الاختيار الإنساني، والتكنولوجيا، والموضوع الذي يتم تصويره، والبيئة المحيطة. إن كل هذه الأشياء تسهم في الأحاسيس القوية التي تنتابنا. إن الكاميرا تدخل عالم الجنود لأنها تجري مهتزة معهم بدلا من تصورهم من مخبأ وعلى حوامل ثابتة للكاميرا. إنك تحبس أنفاسك عندما يسقط جندي لأن المصور السينمائي كاد أن يرتطم به، وتتوازن الكاميرا مرة أخرى وتستمر في الجري، تاركة الجندي الجريح لقدره، وفجأة تسقط الكاميرا على الأرض، ويظهر في الكادر وحل خارج البؤرة، ويتوقف موتور الكاميرا.

بقدر من الرعب البطيء سوف تدرك أنك قد اصطحبت لتوك مصورا سينمائيا خلال الثواني الأخيرة من عمله وحياته. إنك تعيد تشغيل اللقطة مرات عديدة وقد استولت عليك الكآبة، وعندما تتوقف أمام كادرات بعينها يبدو كما لو أن الزمن والقدر يمكن استعادتهما، والدخول إليهما مرة أخرى، والحياة فيهما مرة أخرى. وحتى عندما تعيد تشغيل لقطة وأنت تعرف تماما ما سوف يحدث، فإن السينما تبدو دائما وأبدا كأنها في الزمن المضارع. إن السينما تسمح للقدر أن يحدث ويعود إلى الحدوث.

والآن يمكن لهذه المكتبة السينمائية أو المتحف السينمائي أن يقدم صورة فوتوغرافية للمصور وقد وقع على وجهه على أرض المعركة، وقد سقطت الكاميرا من يديه، وأنت تستطيع أن تستنتج ذلك من الثواني الأخيرة في اللقطة التي شاهدتها، إن تلك الكتلة من الطين في الصورة الفوتوغرافية هي ذلك المصور المسكين. إنك وحيد معه الآن، تتأمل مليا السبب في رغبته في المراهنة على حياته لكي يقوم بعمله، وتتساءل عمن تركهم وراءه وإذا ما كانوا قد عرفوا أنه مات. إنك الآن شاهده لأنك مت معه. وفي مكان ما بداخلك، فإن عمله، ونواياه الطيبة، ورهانه الذي انتهى بموته، سوف يبقون كلهم معك. إن الحزن يعتصرك،

لكنه أعطاك شيئا، وأنت أصبحت أكثر نضجا. إنك الآن تحمله فى أعماق ذاتك. لقد أصبحت أنت هو. وهكذا فإنه يمكن أن يكون هناك عالم كامل من المعنى فى لقطة واحدة. وهنا فإن وجهة نظر صانع اللقطة، ومصير صانع اللقطة، يتلاقيان.

اتجاه الشاشة وزواياها

يصف مصطلح "اتجاه الشاشة" اتجاه أو حركة الموضوع الذى يتم تصويره (الشكل ٤-٦)، وهو أمر مهم وحساس إذا كانت الحركة تستمر فى العديد من اللقطات، كما يحدث مثلا فى مشاهد المطاردة. ومن التقاليد المهمة بالنسبة للسينما هو أن الشخصيات وحركتها تتم مراقبتها من على جانب واحد من هذه الحركة. فلنتخيل أنك قد تجاهلت هذه القاعدة، وصنعت قطعا مونتاجيًا لجزء من الاستعراض وهو يمضى عبر الشاشة، من اليسار إلى اليمين، وجزء آخر للاستعراض يمضى من اليمين إلى اليسار، ففى هذه الحالة سوف يتوقع المتفرج صداما أو لقاء بين هذين الجزأين، كما يحدث مثلا عندما تقف الشرطة فى وجه المتظاهرين.

فلنفترض الآن أنك قد سبقت الاستعراض لتراقبه وهو يسير فى طابور ويمر بأحد المعالم على الطريق. إنك من مكانك الجديد سوف ترى الطابور وهو يدخل شارعا خاليا من نفس اتجاه الشاشة. لكن فى واقع الحياة قد تعبر الطريق لترى الطابور من الرصيف المقابل، ولن تشعر باختلاف لأنك تعلم أنك غيرت مكانك وزاوية رؤيتك، ولكن فى السينما، يجب أن يكون القطع من وضع الكاميرا عبر «محور» الحركة واضحا، وإلا فإنه سوف يعكس اتجاهات الشاشة ويجعل المتفرج يشعر بفقدان الاتجاه.

تغيير اتجاه الشاشة

يمكنك أن تجعل طابور الاستعراض يغير الاتجاه بتصويره من زاوية على الناصية (الشكل ٤-٧). سوف يدخل الطابور فى الخلفية ويمضى عبر الشاشة من اليمين إلى اليسار، ثم يلف حول الناصية فى مقدمة الكادر، ويخرج من اليسار

إلى اليمين، وهو ما يعنى تغيرا فى اتجاه الشاشة. وإذا كنت تريد تحقيق المطابقة فى اللقطات التالية، فيجب أن يمضى الحدث من اليسار إلى اليمين أيضا.

هناك حل آخر لتغيير اتجاه الشاشة باستخدام الكاميرا على عجلات، بحيث تقوم الكاميرا "بعبور محور حركة الشىء المراد تصويره على نحو مرئى" (الشكل ٤-٨ .(تذكر أن أى تغير فى زاوية رؤية الكاميرا للموضوع يجب أن يظهر على الشاشة. وبكلمات أخرى، فإنك "تستطيع دائما أن تغير اتجاه الشاشة دون اضطراب إذا رأينا هذا التغير على الشاشة".

زوايا مختلفة لنفس الحدث أو الفعل

لقد وجدنا حتى الآن أمثلة من حياتنا اليومية على كل عنصر من عناصر اللغة السينمائية. لكن هل هناك مثال واقعى يبرر استخدام السينما للتصوير من زوايا مختلفة تماما عند تغطيتها نفس الحدث؟ لقد ذكرنا سابقا أن القطع بين لقطات عامة وقريبة ملتقطة من على نفس المحور توحى بأن المراقب قد غير درجة تركيزه، وحذف الحركة بين اللقطة العامة واللقطة القريبة. لكن نتخيل الآن أننا نريد أن نغطى مشهدا لوجبة عائلية متوترة من عدة زوايا مختلفة تماما. إنه أمر يندرج تحت المواضعات السينمائية المألوفة، لكن هل يتطابق مع ما يحدث فى الحياة الواقعية؟ فى الأدب، من الواضح أن وجهات النظر المتعددة ليست تغيرا ماديا فى الزاوية التى تنظر منها، لكنها انتقالات فى وجهة النظر النفسية والوجدانية. وهو ما ينطبق على نفس هذه الاستراتيجية إذا استخدمت فى السينما، لكن السينما تؤدى إلى بعض التشوش فى هذا الأمر لأنها ـ على عكس الأدب ـ تبدو كأنها تعطينا الأحداث "الحقيقية" ووجهة النظر أو زاوية الرؤية "الحقيقية". ونحن كصناع أفلام يجب أن نتذكر أن السينما تعطى "إدراكا" بالحدث، وليس الحدث ذاتها.

زاوية الرؤية المميزة عن غيرها: هناك خلاف بين اثنين من أصدقائك، وأنت تراقبهما وقد اندمجت تماما حتى إنك نسيت نفسك. إنك فى داخلك تعيش نفس الجدل بينهما، فتوافق الأول على رأيه، ثم توافق الآخر، وهكذا، فأنت بالفعل تعيش تجربة كل منهما. وباستخدام زوايا رؤية مختلفة، فإن السينما تحاكى هذا

الانتقال النفسى بين رأى وآخر. لذلك فإن تغير زاوية الرؤية يعنى أن المراقب يتوحد مع وجهة النظر هذه، ثم وجهة النظر تلك، ويمضى الانتقال على هذا النحو ما دامت المناقشة محتدمة، وعندما نركز انتباهنا على طرف دون آخر، فإن زاوية الرؤية تختلف بدورها.

وتلك التغيرات التى تتعاطف مع رأى ثم مع رأى آخر، تتجسد فى زوايا رؤية مختلفة، ويجب أن تضرب بجذورها فى وجهة نظر محددة، قد تكون وجهة نظر إحدى الشخصيات، أو وجهة نظر راوى القصة، وهذا مهم لكى يشعر المتفرج أن تصوير لقطات المشهد طبيعى ومتكامل. وبالمناسبة فليس هناك إنسان يستطيع أن يبقى طويلا فى تلك الحالة الممتدة والحادة من التركيز، لذلك يجب ألا يستغرق فيه الفيلم أيضا لفترة طويلة.

التجريد والفكر التجريدى

الحركة من الكل إلى الجزء، ومن الجزء إلى الكل: لاحظ الانتقالات فى تركيزك. إنها فى العادة تأخذك إلى عالم خاص تقوم فيه بالتفكير العميق، والتأمل، والتذكر، والتخيل. وبينما تفعل ذلك، فإن تغير تركيزك من الكل إلى الجزء، أو من الجزء إلى الكل، يكون بما يكفى لإشباع حلم يقظتك.

التفاصيل ذات المعنى: ملاحظتك لإحدى التفاصيل خلال لحظة من التفكير التجريدى يعنى أن تلك التفصيلة لها معنى رمزى، أو أنها جزء يقوم مقام الكل. لذلك فإن سيارة غارقة فى الماء حتى مقبض بابها يمكن أن ترمز إلى كارثة نيوأورليانز، وتلك القاعدة السينمائية المستخدمة كثيرا فى السينما تسمى "الاستعارة"، وهى تظهر عندما تلحظ العين شيئا رمزيا وسط منظر عناصره طبيعية، بمعنى آخر شيئا تواضعنا على أنه يجسد معنى ما، فالميزان يمثل العدالة، أو حقيبة ملقاة فى مكان خال تمثل الهجر.

التأمل: إننا ندخل فى حالة من التفكير التجريدى لسبب قوى، فربما نهرب من شىء ما، أو نقوم برحلة بداخلنا لنفسر شيئا قد حدث، والسينما تعبر عن هذه الحالة باستخدام البؤرة الانتقائية: هناك شىء فى مقدمة الكادر وفى البؤرة تماما بحيث نراه واضحا، بينما السياق من حوله يقبع فى الخلفية مشوشا خارج

البؤرة، وهو ما يجسد بقوة حالة الرؤية والفكر التجريديين. ومن الأدوات الأخرى الحركة غير العادية ـ السريعة أو البطيئة ـ والتى توحى فى العادة بتأثير مباشر. وبهذه الطرق فإننا نخلق مسافة بيننا وبين ما نراه، ونتأمل الحدث عن طريق تفكيك الواقع. إننا قد نبحث بذلك عن المعنى، أو نبتعد عن الألم، أو أننا ببساطة نعيد خلق أنفسنا من خلال لعبة الخيال الإبداعى.

الذاتية والموضوعية

العالم ملىء بالثنائيات، والتضاد، والمفارقات. إنك تقود سيارتك بسرعة خلال الليل، ثم تتوقف فجأة لتنظر إلى النجوم، وتفكر فى ضآلتك أمام شعاع من الضوء استغرق ملايين السنين لكى يصل إلى عينيك. إن الوعى الإنسانى. ينتقل من الذاتية إلى الموضوعية، من الماضى إلى الحاضر وبالعكس، ومن النظر نحو زحام الشارع إلى وجه امرأة فى وضع جانبى (بروفايل) وهى تمضى نحو الزحام.

هناك فى اللغة السينمائية كل ما يحاكى وعى المراقب وتركيزه. فلتجعل الانتقالات فى تيار الصورة فى فيلمك متسقا مع الوعى الإنسانى، عندئذ سوف يعيش المتفرج وجود كيان إنسانى متكامل، إنه وجود ذلك "المراقب المهتم" فى تيار الصورة فى فيلمك متسقا مع الوعى الإنسانى، عندئذ سوف يعيش المتفرج وجود كيان إنسانى متكامل، إنه وجود ذلك "المراقب المهتم"، غير المرئى، المفكر، الذى يرى كل شىء.

زمن اللقطة، والإيقاع، والتركيز

تقود الإيقاعات البشر، وهذه الإيقاعات تبدأ فى المخ وتتحكم فى نبضات القلب والتنفس. إننا ننقر بقدمنا استجابة للموسيقى، أو نرقص عندما تستولى الموسيقى علينا. وكل ما نفعله يمكن قياسه بالنبضة (أو المازورة) والزمن وقدرة عقولنا وأجسادنا. وعلى سبيل المثال فإن زمن اللقطة ـ أية لقطة ـ محكوم بقدر الانتباه والتركيز المطلوب لاستيعابنا لها، تماما كما أن قرارنا عبور الطريق يستغرق الزمن الذى نستعرض فيه المرور لكى نتخذ هذا القرار. وسرعة أية حركة على الشاشة محكومة بسياقها، وإلى أين تذهب، والسبب وراءها.

وللكلام إيقاعه القوى المتأصل فيه، ولقد أصبح المؤلف الموسيقى التشيكى يانوش ياناتشيك مفتونا بإيقاعات اللغة، ومؤلفاته الموسيقية الأخيرة تعتمد على إيقاعات الكلام وأنماطه النغمية. كما أن الأفلام - خاصة التى تحتوى على مشاهد حوارية طويلة ـ يتم بناؤها داخليا أو إيقاعات الكلام والحركة الخاصة بالشخصيات. والمشاهد الحوارية المعقدة تكون دائما الأصعب فى مونتاجها، لأن اتساق المعنى المتضمن بداخلها (النص الفرعى، أو ما بين السطور) يعتمد على درجات مرهفة عديدة من ظلال معانى الكلمات.

ويجب أن يلعب الإيقاع دورا مهما فى مساعدتنا على استيعاب السينما، وهو الأمر الذى يضرب بجذوره فى فنون العصور القديمة، فملحمة "الأوديسة" لهوميروس، وأسطورة الملك آرثر، وملاحم الشمال، كانت مؤلفة جميعها فى أنماط إيقاعية صارمة، لأن ذلك كان يسهل على الشعراء المتجولين حفظها وهم يتلونها من بلاط إلى آخر، ولابد أنهم اكتشفوا أيضا أن اللغة حين تأخذ نمطا إيقاعيا تساعد المتلقى على الحفاظ على تركيزه عبر فترة طويلة من التلقى.

واللغة السينمائية تستخدم كل الإيقاعات الممكنة وليس فقط الإيقاع اللفظى. والعديد من الأصوات فى حياتنا اليومية -زقزقة الطيور، وصوت المرور، والضجة فى موقع بناء، وصوت عجلات القطار- تحتوى جميعها على إيقاعات قوية تساعد على بناء وتنظيم المشهد والتتابع السينمائيين. وحتى التكوين البصرى الساكن يحتوى على إيقاعات بصرية نابعة من الإحساس بالسيمترية، والتوازن، والتضاد، والأنماط التى تجذب العين.

التتابع والذاكرة

إنك محاط دائما بتيار متدفق دائما من الأحداث، لكنك لن تتذكر إلا القليل منها. وعندما تكون هناك سيرة حياة شخص ما فإنها لا تأخذ إلا الأجزاء المهمة من هذه الحياة وتخلق منها تتابعا، وتكون الوحدات البنائية فى هذه السيرة هى أجزاء من الزمن (أخذ البطل إلى غرفة الطوارئ بالمستشفى بعد حادث الطريق، أو أحداث فى مكان ما (ما حدث له من أحداث مهمة أثناء إقامته فى روما)، أو

تطوير فكرة (عندما كان يبنى منزله، فقد صبره بسبب بطء عملية البناء). وبسبب أن ذلك يتضمن تغيرات فى الزمان والمكان، تكون هناك نقاط اتصال بين وحدات البناء السردية التى يجب توضيحها أو إخفاؤها حسب مقتضيات القصة، ونقاط الاتصال تلك هى "الانتقالات" التى نقوم إما بالتأكيد عليها أو حذفها (القفز فوقها).

والحذف يتواءم تماما مع التجربة الإنسانية، لأن ذاكرتنا تقوم بشكل روتينى بالتخلص مما ليس له جدوى أو مغزى. فلنتذكر الأحاسيس المصاحبة لحادث، وسوف تجد أن الذاكرة لم تحتفظ إلا بالأجزاء المهمة، وهى الأجزاء التى تمثل عمليا قائمة بلقطات فى تتابع أو مشهد، فالذاكرة مونتير بارع.

ذات مرة فى جامعة نيويورك، سألنى النصيحة داناى إيلون وبيير تشينيه، الطالبان اللذان شعرا بالإحباط بسبب أن لقطات فيلمهما التسجيلى امتدت إلى ٧٠ ساعة، وأصابتهما الدهشة عندما اقترحت عليهما أن يضعا اللقطات جانبا، ويكتبا ببساطة التتابعات التى يتذكرانها. وبالطبع فإن القائمة التى كتباها احتوت على القليل من اللقطات التى "تحتوى على شىء ما"، وكانت هذه اللقطات هى لب فيلمهما "أبدا، مرة أخرى، إلى الأبد" (١٩٩٧ (الذى يدور عن حركة الاستيطان فى إسرائيل، ويقال أنه كان سببا فى إثارة المعارك بالأيدى فى دور العرض.

إننا عندما نحلم حلما، أو نروى تجربة، لا نتذكر إلا ذروات ما حدث، ونادرا ما نتذكر الأمور العابرة. وفى رواية القصص يستفيد من هذه السمة لكى يضغط السرد.

الانتقالات وأدوات الانتقال

الانتقالات التى نقوم بها فى الحياة - من مكان إلى مكان، ومن زمان إلى زمان - إما أن تكون غير مدركة لأننا مشغولون بأمر ما، وإما أنها تأتى على شكل مفاجأة أو صدمة. والقصص تحاكى ذلك إما بإخفاء الفجوات بين المشاهد، وإما بالتأكيد على الانتقالات بين مشهد وآخر.

إن تطابق الحدث بين امرأة تشرب عصير الفواكه فى الصباح، ورجل يشرب البيرة ويرفع كأسه فى حانة شبه مظلمة، هذا التطابق يتيح الانتقال بين اللقطتين لأننا نربط بينهما بسبب فعل الشرب. واستخدام المزج بين مشهد وآخر يشير - بشكل مباشر فى أغلب الأحيان يشير إلى "مرور الزمن"، أما القطع البسيط من مكان إلى آخر فإنه يترك المتفرج ليملأ الفراغ بين اللقطتين. ومع ذلك، تخيل مشهدا لفتى مراهق يغنى مع راديو السيارة وهى فى رحلة قيادة طويلة مملة، ثم أضواء ساطعة خاطفة لشاحنة من خلفه، وصوت صرير إطارات السيارة، ثم الفتى وهو يحاول أن يمسك بعجلات القيادة. إن الانتقال من حالة الراحة إلى حالة الهلع يمثل انتقالا صادما مقصودا، ويحاكى التغير العنيف الذى حدث للفتى على نحو مفاجئ.

ويمكن استخدام الصوت كأداة انتقال، فعندما نسمع محادثة تدور فى مكان خال فإن ذلك يمكن أن يؤدى بنا إلى المشهد التالى، على سبيل المثال لاثنين فى خيمة يرتجفان من البرد. والقطع إلى لقطة عامة للمدينة بينما لانزال نسمع تغريد الطيور فى مخيم، هذا القطع يعطينا إحساسا بأننا أمام تغير فى المكان بينما لايزال عقلنا وقلبنا يقبعان خلفنا فى المكان المفتوح. وهكذا فإن الأدوات الانتقالية يمكن أن تستخدم بهذه الطريقة لكى توحى بوجهة نظر وجدانية.

وكل أداة انتقال فى السينما، مثلها مثل الأدوات فى الأدب، كعبارة "وبعد ذلك..."، هى أداة سردية تسير إلى التقدم عبر أجزاء غير متصلة من السرد. وكل أسلوب فى استخدام أدوات الانتقال يتضمن موقفا أو وجهة نظر ينبعان إما من الشخصيات وإما من راوى القصة.

اللغة السينمائية باختصار

عندما نتعامل مع اللغة السينمائية مثلما نتعامل مع عبوة من الأدوات المهنية، فإننا نسلبها روحها عندما نجعلها تبدو ميكانيكية ومبتذلة. لكن عندما تتبع علم النفس "المراقب المهتم"، وعندما تروى بحماس وتمكن راوى القصة، فإننا نشعر بتعاطف وتكامل الذكاء الإنسانى وهو فى حالة نشاط، وعندئذ نرى بعيون بشرية،

ونقدية، وجذابة. افترض مثلا أنك ذهبت للقاء زملائك القدامى من أيام المدرسة الثانوية، ثم رأيت نفس اللقاء من خلال شريط فيديو قام بتصويره أحد زملائك هؤلاء، إنك ترى هذه المرة ما اهتمت عيناه بأن تلتقطه، إنك ترى عقله وقلبه وهما يعملان، إن العملية الصناعية فى صناعة الأفلام تدمر ذلك بسهولة.

إن السينما الروائية المصنوعة بذكاء تتضمن قلبا وعقلا محبين يتحكمان فى تدفق الإدراك، ونظرية سينما المؤلف تطلق على ذلك تعبير "رؤية المخرج". لكن التحكم فى كيفية أن طاقم الفنيين ومجموعة الممثلين يخلقون هذه الرؤية ليس تحكما سهلا أو بسيطا، ونادرا ما يبقى فى دائرة سيطرة فرد واحد. لقد قمنا بتجسيد الذكاء خلف وجهة نظر الفيلم فى شخصية راوى القصة"، لكن هذه الشخصية ليست "أنا" التى يمكن للمخرج أن يقولها بكل ثقة وقوة، إنها كينونة خيالية تنبع من الإبداع الجماعى لكل من يشترك فى صنع الفيلم. إن ما تراه على الشاشة بناء جماعى، سواء فى السينما التسجيلية أو الروائية أو اللاروائية. إن اللغة السينمائية تتضمن دائما - بكل ما فيها من سحر - الإحساس بذكاء ما يمسك بجوهر معنى الأشياء التى يعرضها. والسينمائيون الناجحون هم الذين يفهمون ذلك بشكل غريزى، لكنك لن تسمع منهم ذلك ولن تجد لديهم تفسيرا.

البحث عن أن تكون راوى قصة

لو بدا كل ذلك بعيدا عن متناولك، قم ببساطة بتنظيم صناعتك للفيلم حول العمليات الطبيعية للإدراك البشرى، وعمليات الفعل ورد الفعل لدى البشر. تأمل كيف تمر بالأحداث فى الحياة، وكيف يدفعك ما ترى أو تشعر إلى أن تقرر أن تقوم بفعل ما، واجعل تقنيات السينما تقترب من ذلك، ولن تخطئ الطريق. افعل ذلك بشكل مستمر، وسوف يكتسب فيلمك هوية سردية خاصة به، وعندما تنجح فى ذلك، فإنك سوف تعرف ما هى الخطوة التالية التى يجب أن تقوم بها. إن ذلك وجه مذهل من أوجه العملية الفنية، إنك بمجرد أن تبدأ، فإن الأفلام ذاتها سوف تستخدمك لكى تصنع نفسها.

كيف يمكن أن يساعدك صنع فيلم تسجيلى

هؤلاء السينمائيون المرتبطون بالسينما الروائية يعتقدون دائما أن الفيلم التسجيلى شكل أدنى، لكن الحقيقة ليست كذلك، فصناعة الفيلم التسجيلى تفتح العيون لصناع الأفلام الروائية. إن السينما المباشرة (التى تعرف أيضا باسم السينما التسجيلية القائمة على الملاحظة) تتطلب أن تخضع الكاميرا للحدث، وألا تقحم احتياجاتها على ما تصوره. لقد كانت أفلام جون كازافيتيس الأولى مثل "ظلال" (١٩٥٩) و"وجوه" (١٩٦٨) و"أزواج" (١٩٧٠)، والتى كانت قائمة على الارتجال وتغطية الحدث بتصويره، كانت وستظل قوية حتى يومنا هذا.

وبالنسبة للمبتدئ، فإن من المفيد تماما رؤية ما يقوم به الممثلون بالفعل، ومساعدتهم على الإبداع فى تفاعلهم مع بعضهم البعض. ولكى أساعدك فإننى فى فصول لاحقة سوف أقترح عليك تصوير لقطة ممتدة زمنيا بأسلوب السينما التسجيلية تصور فيها البروفات. إن ذلك سوف يساعدك على الآتى:

- اكتشاف أفضل أوضاع الكاميرا.
- ممارسة صنع التكوين البصرى وحركة الكاميرا باعتبارهما تابعين لاحتياجات الممثلين وليس العكس.
- الكشف عن تفاوت الأداء على الشاشة.
- إزالة الغموض عن العلاقة بين الأداء الحى ونتائجه على الشاشة.
- اكتشاف إذا ما كانت هناك حاجة لإعادة الكتابة من خلال نتائج ما تراه على الشاشة.
- اكتساب الخبرة فى العمل مع غير الممثلين أو مع ممثلين لهم خبرة محدودة.
- تحديد إذا ما كانت هناك فى التمثيل كليشيهات، أو عادات تمثيل سيئة، أو مناطق متعسفة أو زائفة.
- إعداد الممثلين لوجود الكاميرا، وبذلك تقلل من ضعف الأداء الذى يحدث عادة عندما تبدأ الكاميرا فى التصوير.

- مساعدتهم على مواجهة المشكلات والتكيف مع المواقف أولا بأول وفى لحظتها.

- ويمكنك أن تتوقع من صنع فيلم تسجيلى أو اثنين أن تقوم باكتشاف الآتى:

- بالنسبة لتكوين الأفكار وتطويرها:

- خبرة فى العثور على قصص إنسانية حولك، وروايتها على الشاشة.

- طريقة فى الارتجال والخلق الفورى مع طاقم العمل.

- قدرة على رؤية الفعل الإنسانى على أنه "دليل" بالغ الأهمية يمكن من خلاله الحكم على إذا ما كانت فكرة القصة درامية.

- وبالنسبة لثقتك وحدسك:

- برهان على قدراتك.

- مزيد من الثقة فى حدسك، وقدرة على التكيف مع كل ما يقع خلال التصوير.

- وبالنسبة لإدارة الممثلين:

- عين تلحظ الحضور الإنسانى المكثف والصادق.

- برهان على أن المغامرة، والمواجهة، وكيمياء اللحظة، مهمة فى السينما التسجيلية والروائية على السواء. واسأل فى ذلك أى ممثل جيد.

- معرفة إذا ما كانت الموضوعات "موجودة بشحمها ولحمها" وليس فقط مجرد الإشارة إليها. ومعرفة إذا ما كان ممثلوك يقتربون من هذه الحالة أمر مهم.

- خبرة فى استثارة الصدق من المشاركين فى فيلم تسجيلى، وبذلك تستطيع أن تفعل شيئا مشابها مع الممثلين عندما تصبح مخرجا روائيا.

- خبرة فى أن تفصح الشخصيات عن نفسها من خلال الفعل.

- خبرة فى التقاط الدليل على اتخاذ الشخصيات قرارات. والإمساك بناصية السينما التسجيلية القائمة على الملاحظة، فى تعاملها مع الناس الذين يحاولون

إنجاز الأشياء، إن ذلك سوف يجعلك قادرا على صنع دراما عظيمة تفصح عن جوهرها فى الحياة.

- دليل على أن الأفعال تنبع من القرارات التى تتخذها الشخصيات الفاعلة، وكيف أن القرارات والأفعال تخلق قضايا جديدة.

وبالنسبة للمونتاج:

صنع الفيلم التسجيلى يعنى التصوير السريع والمونتاج البطىء، بينما صنع الفيلم الروائى يعنى عادة التصوير البطىء والمونتاج السريع والسطحى.

فى الفيلم التسجيلى، يتحقق الإيجاز والاختصار والإيقاع من خلال المونتاج. إن هذا يساعدك على بناء كل ذلك مسبقا خلال مرحلة كتابة الفيلم الروائى.

وبالنسبة للغة السينمائية:

يتيح الفيلم التسجيلى تدريبا وتجريبا كاملين للغة السينمائية.

عادة ما يكون الفيلم التسجيلى دراما توجهها الشخصية، وصنعه يساعدك على تصور وفهم الفيلم الروائى الذى تحكمه الشخصية.

وبالنسبة للصوت:

خبرة فى تسجيل الصوت بشكل مبتدع ومبتكر. إن عدم اتساق الصوت فى الأماكن الطبيعية للتصوير يعلمك أهمية اختيار الميكروفون الجيد ومكان وضعه. كما أن تصميم الصوت فى الفيلم التسجيلى يمكن أن يكون خلاقا إلى أقصى درجة.

إن اتخاذ المعالجة التسجيلية للصدق الإنسانى سوف يضعك إلى جوار أساتذة السينما الذين حاولوا إبعاد السينما عن بداياتها المسرحية الأولى. وإذا كان ذلك مثيرا للاهتمام بالنسبة لك، فإنك يمكن أن تستعين علاوة على هذا الكتاب بكتاب آخر لنفس المؤلف، وهو (إخراج الفيلم التسجيلى، بيرلينجتون، دار نشر فوكال، ٢٠٠٤).

الفصل الخامس
الرؤية من خلال عين صانع الفيلم

مشروعات الدراسة الأربعة فى هذا الفصل سوف تجعلك معتادا على أساسيات تكوين الصورة، والمونتاج، وتحليل السيناريو، والإضاءة. وهذه المشروعات معا تعطيك قواعد الرؤية من خلال عين صانع فيلم، ولها فائدة هائلة بالنسبة لثقتك عندما تبدأ فى الإخراج وحتى لو لم تقم بهذه المشروعات، اقرأها بعناية، لأنها سوف تعطيك بعض المعرفة المهمة.

المشروعات

المشروع ٥-١ :تحليل تكوين الصورة

الطريقة الأكثر فائدة ونشاطا لدراسة التكوين هو أن تقوم بذلك مع مجموعة من الأشخاص الآخرين أو فى فصل دراسى. وبرغم أن ما سوف تقرأه هنا مكتوب لمجموعة دراسية، فإنك تستطيع أن تقوم به وحدك إذا اقتضت الضرورة ذلك.

الأدوات المطلوبة: للتكوين الساكن، بروجكتور لعرض الشرائح و/ أو بروجكتور لتكبير الصور لكن يمكن الاستغناء عنه. أما بالنسبة للتكوين المتحرك فإنك سوف تحتاج إلى جهاز مشغل فيديو أو دى فى دى.

الموضوع: تعلم تكوين العناصر البصرية من خلال دراسة كيفية استجابة العين لتكوين ساكن، ثم كيف تتعامل مع تكوين متحرك، أى تكوين فى حالة حركة.

مواد الدراسة: بالنسبة للتكوين الساكن، كتاب يتضمن مستنسخات من لوحات تشكيلية (من الأفضل استخدام بروجكتور تكبير لعرض الصورة على شاشة

كبيرة)، أو الأفضل عشر أو خمس عشرة شريحة للوحات تشكيلية، تعرض أيضا على شاشة كبيرة. لوحات الفنانين التأثيريين جيدة، لكن من الأفضل تنويع اللوحات. وبالنسبة للتكوين المتحرك، استخدم أى مشاهد مثيرة للاهتمام بصريا من فيلم مفضل، ومع ذلك فإن أى فيلم لإيزنشتين سوف يكون مثاليا.

طريقة التحليل

فى الفصل الدراسى، من المهم الحفاظ على المناقشة جارية، أما إذا كنت تعمل وحدك فإن الطريقة المثلى هى أن تكتب فى دفتى ما تكتشفه، وذلك على شكل ملاحظات أو اسكتشات. قد يكون البحث عن المساعدة من كتب عن التكوين بحثا غير سهل الحصول عليه، لأن العديد من هذه النصوص تجعل التكوين يبدو متعسفا أو جاهزا، وقد تجد ذلك صعبا فى تطبيقه على الصورة المتحركة فى السينما. فى بعض الأحيان تتسبب القواعد فى عدم الرؤية بدلا من مساعدتها، لذلك كنت واثقا من أن عينك ترى ما هو موجود بالفعل، واستخدم كلماتك غير المتخصصة فى وصف ما ترى.

استراتيجية الدراسة

إذا كنت تقود مجموعة، سوف تكون فى حاجة إلى شرح المطلوب، مثل: نحن نفعل ذلك لاكتشاف كيف يعمل بالفعل الإدراك البصرى لكل شخص، سوف، أضع صورة على الشاشة. لاحظ فى التكوين إلى أين تذهب عينك أولا، ثم إلى أين تأخذك عينك وأنت تفحص بقية الصورة. وبعد ١٥ ثانية، سوف أسأل أحد الأشخاص لكى يصف لنا المسار الذى سارت فيه عينه. أنت لست فى حاجة لاستخدام مصطلحات خاصة، دع فقط استجابتك تأتى من خصائص الصورة. عليك أن تتفادى إغراء أن تبحث عن قصة فى الصورة، أو أن تخمن عن أى شىء تدور الصورة حتى إذا كانت توحى بقصة.

ومع كل صورة جيدة، قم باختيار شخص جديد لكى يقدم التعليق. ولكن لأن عين كل منا لا تستجيب بنفس الطريقة، فسوف تكون هناك مناقشات مثيرة للاهتمام عن هذه الاختلافات. سوف يكون هناك فى العادة قدر كبير من الاتفاق،

لذلك على كل فرد أن يصوغ أفكاره حول الاستجابات البصرية، وحول عناصر التكوين التى تجدها العين جذابة وتستحوذ على الانتباه. من الأفضل البداية البسيطة ثم الانتقال تدريجيا إلى صور أكثر تجريدية، ثم إلى صور تجريدية تماما. هناك الكثير من الأشخاص الذين يرتاحون من عناء "موضوع" الصورة ويمكن أن يبدأوا بلوحات كاندينسكى التجريدية، أو موندريان، أو بولوك، دون إثارة الجدل حول إذا ما كانت هذه اللوحات فنا بحق. وبعد حوالى ساعة من الصور والمناقشات، شجع مجموعات على أن تضع ملخصا للخطوط العريضة فى التكوين فى الصور.

وبعد أن تقوم المجموعة بصياغة بعض الأفكار، واكتساب الثقة فى تحليل اللوحات، فإننى أقوم فى العادة بعرض صور جيدة فوتوغرافية جيدة وأخرى سيئة. ولأن الفوتوغرافيا تبدو أقل تعقيدا من اللوحات التشكيلية، فإنها تميل فى العادة إلى أن تُستقبلْ على نحو أقل انتقادا. وتلك لحظة مناسبة للكشف فى الصور الفوتوغرافية الجيدة عن أن العديد من العناصر الكلاسيكية تنبع مما يبدو فى البداية تسجيلا مباشرا للحياة.

هنا سوف تجد أسئلة لتساعدك على اكتشاف الطرق حتى ترى بشكل أكثر نقدية، ويمكن تطبيقها بعد رؤية عدد من اللوحات أو الصور الفوتوغرافية، أو يمكنك أن توجه اهتمام المجموعة إلى المنطقة التى يتناولها كل سؤال لكى يكون وثيق الصلة بالدرا سة.

التكوين الساكن

بعد أن تستوعب عينك الصورة ككل، راجع النقطة التى بدأت منها العين. لماذا ذهبت عينك إلى هذه النقطة فى الصورة؟ (من الأسباب الشائعة: أكثر نقطة مضيئة فى التكوين، أكثر نقطة مظلمة فى تكوين مضىء تماما، منطقة وحيدة ذات لون جذاب، نقطة التقاء مهمة للعديد من الخطوط التى تخلق بؤرة).

عندما تتحرك عينك من نقطة البداية، ماذا تتبعت بعد ذلك؟ (الشائع: الخطوط، ربما تكون خطوطا حقيقية مثل خط سور أو ذراع ممتدة، أو خطوط

يمكن استنباطها مثل خط البصر من شخصية تنظر إلى شخصية أخرى. وفى بعض الأحيان تنتقل العين ببساطة إلى منطقة مهمة أخرى فى التكوين، أو أن تذهب من منطقة منظمة إلى أخرى وتقفز على ما بينهما من عدم انتظام).

كم من الحركة قامت بها عينك قبل أن تعود إلى نقطة البداية.

ما هو بالتحديد الذى جذب عينك إلى كل مكان جديد؟

إذا تعقبت خطا متخيلا عبر اللوحة لكى تجسد المسار الذى سارت فيه عينك، فأى شكل يتخذه هذا الخط؟ (فى بعض الأحيان يكون شكلا دائريا، وفى بعض الأحيان الأخرى يكون مثلثا أو مسارا بيضاويا أو أى أشكال أخرى. إن وجود شكل ما يتيح نظاما بديلا يساعدك على أن ترى بدون الفكرة السائدة عن أن كل صورة تحكى قصة).

هل هناك مناطق عبر ذلك الخط المتخيل تبدو مشحونة على نحو خاص بالطاقة؟ (إن تلك فى العادة هى خطوط البصر بين الشخصيات فى اللوحة: بين عينى "العذراء" وابنها، أو بين عينى عازف الجيتار ويده فوق الأوتار، أو بين اثنين من العمال قد يكون أحدهما ينظر إلى خارج اللوحة).

كيف تصف حركة التكوين؟ (على سبيل المثال: هندسية، نسيج متكرر. دوامى، يتجه إلى الداخل، منقسم سيمتريا من منتصفه، يسير فى خط قُطرى، إلخ. إن الترجمة من وسيط إلى آخر- فى هذه الحالة من البصرى إلى اللفظى ـ تساعد دائما على اكتشاف ما هو موجود فعلا).

أى أجزاء تلعب الأدوار الآتية فى الصورة:

التكرار.

التوازى.

الالتقاء.

الابتعاد.

الأقواس.

إلخطوط المستقيمة.

إلخطوط الرأسية القوية.

إلخطوط الأفقية القوية.

إلخطوط القُطرية القوية.

النسيج.

الألوان غير الطبيعية.

الضوء والظل.

الأشكال الإنسانية.

كيف تم تجسيد العمق؟ (تلك مشكلة دائمة بالنسبة لمدير التصوير، لأن من المحتمل فى حالة كونه غير متمرس أن يتخذ ما أسميه تناول فريق الإطفاء: أن يضع الشخصيات الإنسانية أمام خلفية مسطحة ويقوم بتصويرهم. سوف تبدو الشاشة مثل قماش للوحة وتظهر على أنها ذات بعدين، إلا إذا كان هناك شىء لخلق مستويات مختلفة، مثل حائط يصنع زاوية من مقدمة الصورة لكى يوحى بمساحة تتراجع إلى إلخلفية).

١٠ـ كيف تم التعبير فى الصورة عن فردية ومزاج الشخصيات الإنسانية؟ (يحدث هذا فى العادة من خلال تعبيرات الوجوه ولغة الجسد بالطبع. لكن الأكثر إثارة للاهتمام هو التجاورات التى يصنعها الفنان التشكيلى بين شخص وآخر، أو بين شخص والأشياء المحيطة به، أو بين مجموعة من الأشخاص داخل تصميم أكبر).

١١ ـ كيف تم تنظيم المساحات على جانبى شخصية إنسانية، خاصة فى البورتريهات؟ (فى العادة هناك فى البروفيل مساحة أكبر أمام الشخصية مما هى خلفها، كما لو أننا فى حاجة إلى أن نرى ما يراه الشخص فى اللوحة).

١٢ ـ ما هى المساحة الموجودة فوق رأس الشخص، خاصة فى اللقطات القريبة؟ (أحيانا يقطع الكادر جزءا من أعلى رأس الشخص، أو قد لا يظهر رأس أحد الأشخاص فى لقطة تصور مجموعة).

١٣ -إلى أى حد ـ وماذا إذا كان ذلك متعمدا ـ وُضعت الشخصيات عند طرفى الصورة حتى أن عليك أن تتخيل الجزء الذى قطعه الكادر منها؟ (من أجل تجسيد قيود الكادر، فإنك قد تطلب من مخيلة المتفرج أن تقدم ما هو خارج إطار "النافذة").

الإيقاع البصرى: كيف يؤثر الزمن على الإدراك

إننى حتى الآن أكدت على فكرة الاستجابة المباشرة والغريزية للتكوين فى صورة ما. لكن عندما ترى سلسلة من الشرائح بدون تعليق، فإنك تنتقل إلى صورة جديدة بعد وقت كافٍ للعين لكى تستوعب كل صورة. هناك بعض الصور تحتاج إلى زمن أطول من الصور الأخرى، وهذه هى الطريقة التى يجب أن يتعامل بها المتفرج مع كل لقطة فى فيلم.

وعلى عكس الاستجابة لصورة فوتوغرافية أو لوحة تشكيلية، واللتين يمكن دراستهما على مهل، فإن على متفرج الفيلم أن يفسر الصورة خلال حركة متواصلة ومنظمة مسبقا فى الزمن. إن ذلك يشبه قراءة ملصق إعلانى على جانبى أوتوبيس متحرك: إذا لم يكن من الممكن استيعاب الكلمات والصور خلال زمن محدد فإن الإعلان سوف يختفى قبل أن يتم فهمه. ومع ذلك إذا كان الأوتوبيس يبدو بشكل شديد البطء وسط زحام المرور، سوف يكون لديك وقت كافٍ للاستيعاب، ثم الانتقاد، وربما رفض الملصق الإعلانى.

إن هذا يدلك على أن هناك حدا أقصى للزمن لكل لقطة لكى تبقى على الشاشة، وهو ما يعتمد على تعقيد مضمون وشكل اللقطة، وإلى أى حد يجب على المتفرج أن يعمل جاهدا على استخلاص المغزى والمعنى المقصود من كل لقطة. وهناك أيضا عامل ثالث غير مرئى يؤثر على الزمن المثالى للقطة، وهو التوقع. إن المتفرج قد يستجيب سريعا بتفسير كل صورة جديدة، أو ببطء، وهذا يعتمد على الزمن الذى أتاحه الفيلم لتفسير اللقطات السابقة.

والمبدأ الذى يمكن به تحديد زمن اللقطة تبعا للمضمون، والشكل، والمغزى، والتوقع، يسمى الإيقاع البصرى. وصانع الفيلم، مثله مثل المؤلف الموسيقى، يستطيع أن يبطئ هذا الإيقاع أو يزيده، ولهذه الحال وتلك آثار على سرعة القطع المونتاجى وعلى الإيقاع المثالى لحركات الكاميرا.

وأفضل الأفلام التى تصلح لدراسة علاقات التكوين والإيقاع البصرى هى كلاسيكيات المخرج الروسى سيرجى إيزنشتين، مثل "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥) و"تحيا المكسيك!" (١٩٣١-١٩٣٢) و"ألكسندر نيفسكى" (١٩٣٨ -الشكل ٥-١) و"إيفان الرهيب" (١٩٤٤-١٩٤٦) .(لقد كانت جذور إيزنشتين كمصمم مسرحى قد جعلته واعيا بتأثير التصميم الموسيقى والبصرى على المتفرج. والكراسات التى تضم اسكتشاته توضح قدر عنايته بتصميم كل شىء فى كل لقطة، حتى الأزياء، وهناك أفلام أحدث تتميز أيضا بإحساس قوى بالتصميم مثل فيلم إنجمار بيرجمان "الختم السابع" (١٩٥٦) وستانلى كوبريك "برتقالة آلية" (١٩٧١ -الشكل ٥-٢) وديفيد لينش "القطيفة الزرقاء" (١٩٨٦) ولقد كانت اسكتشات المصممين، وسلاسل القصص المصورة، هى أسلاف لوحات القصص (انظر المثال فى الشكل ٦-٣ فى الفصل التالى)، والتى كانت تستخدم بكثرة بواسطة الوكالات الإعلانية والعناصر المحافظة فى صناعة السينما، لكى تحدد بماذا سوف يوحى كل كادر جديد. ورسم لوحات القصص مفيد على نحو خاص للذين لا يملكون إلخبرة، حتى لو كان بدائيا مثل رسمى وتُظهر فيه البشر كأنهم عصى خشبية.

التكوين الديناميكى

مع الصور المتحركة، يتكون هناك مزيد من مبادئ التكوين. فالتكوين المتوازن قد يصبح غير متوازن إذا ما عبر شخص ما الكادر، أو خرج منه. وحتى التفاتة من رأس شخص ما فى مقدمة الكادر قد تفرض خط عين جديدا (المحور بين شخص وآخر)، والذى يفرض بدوره إعادة التوازن إلى الكادر. كما أن حركة الزووم من كادر واسع إلى لقطة قريبة، أو العكس، تقتضى إعادة التكوين فى الكادر، حيث إن التكوين قد تغير تماما حتى لو كانت مادة الموضوع هى ذاتها.

ومن أجل دراسة تكوين ديناميكى، عليك أن تجد تتابعا مثيرا للاهتمام على نحو بصرى، ويمتد بضع دقائق، مثل مشهد المطاردة فى فيلم جون فورد "عربة السفر" (١٩٣٩) ووليام فريدكين "العصابة الفرنسية" (١٩٧١) أو أى جزء من فيلم أندرو ديفيز "الهارب" (١٩٩٣) وهنا سوف يكون مفيدا استخدام الحركة البطيئة فى مشغل الدى فى دى. اصنع قائمة باللقطات، وقارن كم من العناصر التالية يمكن أن تلاحظها:

إعادة التكوين:

لأن الموضوع قد تحرك (قم بدراسة ما حدث بالنسبة لتنويعات ضبط الكاميرا وأوضاعها).

كتتابع لشىء ما أو شخص ما يدخل الكادر.

فى توقع شىء ما أو شخص ما سوف يدخل الكادر.

تغيير فى نقطة التركيز أو البؤرة، لنقل الانتباه من خلفية الكادر إلى مقدمته أو العكس. (إن ذلك يغير نسيج المساحات المهمة فى التكوين من البؤرة الحادة إلى البؤرة الناعمة).

حركة قوية داخل تكوين ساكن إلى حد ما. (كم حركة قوية يمكن أن تجد؟ عبر الكادر، فى اتجاهات قطرية، من الخلفية إلى المقدمة، إلى أعلى الكادر، إلى أسفل الكادر، إلخ. أفلام إيزنشتين تحتشد بمثل هذه التكوينات).

بالإضافة إلى ذلك، حاول تقييم الآتى:

إلى أى حد شعرت بالتوحد مع كل نوع من حركة الموضوع؟ (هذه مسألة معقدة وحساسة، ولكن ـ وبشكل عام ـ كلما كنت أقرب إلى محور الحركة، كان اندماجك مع الحركة أكثر ذاتية).

ما هى السرعة التى تتواءم فيها الكاميرا مع شخصية تقوم وتتحرك إلى مستوى آخر من الكادر؟ (فى العادة فإن حركات الكاميرا تكون بدافع -أو تحاكى وتعكس- التغيرات داخل التكوين. إن الموضوع والكاميرا يتحركان فى تزامن معا،

دون أن يتأخر أحدهما عن الآخر أو يسبقه. وعندما يغطى الفيلم التسجيلى أحداثا تلقائية، فإن عدم الدقة فى متابعة الحركات تكون عادية وتشير إلى أصالة وصدق ما يتم تصويره).

إلى أى درجة يوضع تصميم لحركة الكاميرا والشخصيات لعزل إحدى هذه الشخصيات؟ وما هو المبرر الدرامى؟

إلى أى درجة تتحرك الكاميرا أو يوضع تصميم لأوضاع الشخصيات وحركتهم من أجل إعادة شخصيتين إلى الكادر؟ (عمل الكاميرا الجيد، والتكوين، وتصميم الأوضاع والحركة، تحاول جميعا توضيح العلاقات. إن هذا يساعد فى التأكيد على المعانى والمفارقات، ويقلل الحاجة إلى اصطناع العلاقات خلال مرحلة المونتاج).

إلى أى درجة يكون فيها التكوين:

يوضع فى زاوية أسفل خطوط البصر ويرى فى العمق؟

ب- بدون عمق ويجسد المكان على أنه مسطح (تنتقل وجهة النظر عند نقاط الالتقاء تلك من الذاتية إلى الموضوعية)؟

ما الذى تحدثه التغيرات فى الزاوية والتكوين من مشاعرك حول أو تجاه الشخصيات؟

١٠- حاول أن تجد تكوينات عديدة تنجح فى خلق العمق، وحدد ما هو العنصر البصرى المسئول عن ذلك. ربما كانت الكاميرا بجوار قضبان السكك الحديدية عندما يندفع القطار ويمر. إن المنظور الذى توضحه القضبان، وكذلك حركة القطار، يخلقان العمق. وفى اللقطات ذات العمق، يمكن تحقيق هذا العمق من خلال المناطق المختلفة للإضاءة على مسافات متنوعة من الكاميرا، أو مناطق البؤرة الحادة والبؤرة الناعمة.

١١- هل تستطيع أن تجد لقطات حيث تغير الكاميرا أوضاعها لكى تكشف عن مزيد من تفاصيل الخلفية لكى تعلق على الموضوع فى المقدمة.

التكوين الداخلى والخارجى

لقد كنا ندرس حتى الآن "التكوين الداخلى"، أو التكوين الموجود داخل كل لقطة. وهناك شكل آخر لعلاقات التكوين، وهو العلاقة اللحظية بين لقطة تذهب ولقطة تجيئ تالية لها. تدعى هذه العلاقة "التكوين الخارجى"، وهو جزء خفى من اللغة السينمائية. إنه غير مرئى لأننا غير واعين بالكيفية التى تؤثر بها على أحكامنا وتوقعاتنا.

وأحد الاستخدامات الشائعة للتكوين الخارجى، هو عندما تخرج شخصية من الكادر فى لقطة (أ)، وتنتهى هذه اللقطة لتقود عين المتفرج إلى نفس النقطة من الكادر فى اللقطة التالية (ب) حيث يظهر قاتل وسط حشد كبير. إن العين تقاد إلى المكان الصحيح فى تكوين مزدحم.

وهناك مثال آخر هو التكوين فى لقطتين قريبتين تكميليتين تتبادلان محادثة، إن التكوين يكون فى كل منهما متشابها لكن فى وضع سيمترى متقابل. ففى الشكل ٥-٢ ?اللقطة (أ) تعطى الإحساس العام بالمشهد، لكن الرجل والطفل يجلسان بعيدا عن بعضهما. أما اللقطتان القريبتان (ب) و(ج) فتحتفظان بإحساس المشهد، لكنها تختزل المسافة الميتة بينهما. لاحظ أن الرأس فى كل لقطة ليست فى مركز الكادر، وأمام كل منهما مسافة توحى بوضعهما كما فى اللقطة التى تحتويهما معا. كما أن الرجل أعلى فى كادره وينظر إلى أسفل، بينما الطفل منخفض فى كادره وينظر إلى أعلى، فى تطابق مع لقطتهما معا.

هناك عناصر أخرى سوف تظهر لو طبقت الأسئلة التالية على المشاهد السينمائية التى سوف تشاهدها. استخدم تقنية العرض البطىء لتفحص علاقات التكوين عند نقطة القطع بين لقطتين متتاليتين. أعد تشغيل كل جزء مرات عديدة عبر هذا القطع حتى تتأكد أنه لم يفتك شىء. حاول الإجابة عن هذه الأسئلة بنفسك:

أين كانت نقطة تركيزك عند نهاية اللقطة؟ (يمكنك أن تتعقب أين تذهب عينك بتحريك إصبعك حول شاشة المونيتور. آخر نقطة لك فى اللقطة التى

انتهت هى النقطة التى تبدأ عندها عينك الدخول إلى التكوين فى اللقطة التالية. لاحظ كيف أن زمن اللقطة يحدد المسافة التى تسيرها العين فى استكشافها للقطة. إن هذا يعنى أنه بالإضافة إلى ما عرفناه عن طول اللقطة فإن هناك أيضا عامل التكوين إلخارجى).

ما هى أنواع السيمترية بين اللقطات التكميلية (أى بين اللقطات المصممة لكى تتقاطع فى المونتاج)؟

ما هى العلاقة بين لقطتين ذاتى حجمين مختلفين لنفس النوع ومصممين لكى تتقاطعا فى المونتاج؟ (هذا سؤال مهم، لأن المصور غير المتدرب سوف يضع لقطات متوسطة ولقطات قريبة يصعب مونتاجها معا لأن أوضاع الشخصية غير متوائمة مع بعضها البعض).

افحص ببطء شديد قطعا متطابقا وانظر إذا ما كان هناك أى تداخل. (بشكل خاص فى مشاهد الحركة السريعة، لكى يبدو القطع المتطابق ناعما فإنه يحتاج إلى حوالى أربع كادرات من الحركة تتكرر فى اللقطة التالية، وذلك لأن العين لا تدرك أو ثلاثة أو أربعة كادرات من أية صورة جديدة. إن هذه المسافة الفطرية فى تأخر الإدراك تعنى أنه عندما تقطع إلى مازورة من الموسيقى، فإن الوسيلة الوحيدة لتجعل القطع فى تزامن مع المازورة هى أن تصنع كل قطع حول ثلاثة أو أربعة كادرات قبل النقطة الفعلية للمازورة).

اعثر على مقارنة بصرية فى التكوينات إلخارجية تقدم تعليقا من راوى القصة (على سبيل المثال، القطع من عينين إلى المصباحين الأماميين لسيارة فى الليل، أو من ذراع الرافعة - الونش - على رصيف الميناء إلى رجل يمد ذراعه ليطعم الطيور، إلخ).

التكوين والشكل والوظيفة

الشكل هو الطريقة لتقديم المضمون، وعنصر التكوين فيه عنصر حيوى فى توصيل المضمون. إن التكوين الجيد يصبح قوة تنظيم جيدة عندما يستخدم لعرض الأفكار ويجسد الدراما من خلال علاقات التكوين. إنه لا يجعل المضمون

سهل الوصول إلى المتلقى فقط، لكنه يزيد إدراكات المتفرج ويعزز اندماجه الإبداعى إلخيالى، مثل اللغة التى يكتبها شاعر جيد.

إذا كان الشكل يتبع الوظيفة، اندمج مع المضمون وابحث عن الشكل الأنسب لتوصيل هذا المضمون. يمكنك أيضا أن تقرر شكلا ثم تبحث عن موضوع ملائم له. الفرق هنا يتعلق بالهدف والمزاج الوجدانى. سوف يتم تحليل المضمون، والشكل، والبناء، والأسلوب، فى الفصول من ١٢ إلى ١٦ بتفصيل أكبر.

لقد تأملنا بعين نقدية التكوين البصرى، لكن تكوين شريط الصوت فى الفيلم مهم بدوره لتأثير الفيلم، ودراسة الصوت سوف تأتى فى مشروع دراسة المونتاج التالى.

المشروع ٥-٢ : تحليل المونتاج

الأدوات المطلوبة: مشغل دى فى دى كما فى المشروع ٥-١.

الهدف: تحليل تفصيلى لجزء من فيلم باستخدام اختصارات ومصطلحات، وتحليل كيفية بناء الفيلم، والتعرف على مواضعات اللغة السينمائية حتى يمكن استخدامها بثقة.

مواد الدراسة: أى فيلم مصنوع جيدا يحتوى على مشاهد حوارية وعمليات لها بداية ووسط ونهاية واضحة. لكننى أقترح الأفلام التالية بفضل تطويرها الممتاز للشخصيات والمواقف:

"أيام الجنة" (١٩٧٨) لتيرانس ماليك، بسبب تصويره الأخاذ للمناظر الطبيعية فى تكساس، واستكشافه للمكان والشعور بالوحدة، وإيقاع المؤثر غير العادى.

"الشاهد" (١٩٨٥) لبيتروير، بسبب مشاهد الحوارية المصورة بشكل كلاسيكى، واستكشافه لعلاقة الحب بين ثقافتين مختلفتين، يستخدم الفيلم الأخت الصغرى ليندا لتقوم بدور الراوى.

"بيللى إيليوت" (٢٠٠٠ -الشكل ٥-٤) لستيفن دالدرى، وفيه دراسات قوية للشخصيات، ومشاهد ديناميكية للرقص، وإحساس قوى بجو الطبقة العاملة فى انجلترا.

المشاهدة الأولى

قبل أن تحاول القيام بأى تحليل، شاهد الفيلم كله على الأقل مرتين دون إيقافه. ثم دوّن كل المشاعر القوية التى أوحى بها الفيلم، بصرف النظر عن ترتيبها. من خلال الذاكرة، لاحظ أيا من المشاهد أطلق هذه المشاعر. قد يتبقى لديك مشهد أو اثنان جذبا انتباهك بسبب البراعة فى رواية القصة. دون هذه المشاهد أيضا، لكن أيا كانت المشاهد التى تدرسها، يجب أن تكون المشاهد التى أثرت فيك وجدانيا، وليس فقط ذهنيا.

شكل التحليل (الفورمات)

ما سوف تدونه يكون على هيئة صفحة منقسمة إلى نصفين: اليمين واليسار، بطريقة السيناريو التليفزيونى (انظر الشكل ٥-٥) (وبطريقة كتابة السيناريو الشائعة فى مصر أيضا -المترجم). العناصر القوية تحتل النصف الأيسر من الصفحة، والصوت يحتل النصف الأيمن. ومن أجل المزيد حول ذلك انظر "أشكال السيناريو السائدة" فى الفصل ٦ . فى البداية اكتب الصورة والحوار- لقطة بلقطة، وكلمة بكلمة- فى علاقة كل منهما بالآخر. استخدم مسافات واسعة بين السطور فى مسودتك حتى يمكنك أن تضيف مزيدا من المعلومات فيما بعد. وبمجرد أن تكتب هذه المعلومات الأساسية على الورق يمكن أن تتحول إلى أشياء مثل الانتقالات بين اللقطات، التكوين الداخلى والخارجى فى اللقطات، اتجاه الشاشة، حركات الكاميرا، المؤثرات البصرية (مثل العناوين، الاختفاء والظهور التدريجيين، المزج، الطبع المزدوج والمتعدد)، والمؤثرات الصوتية، واستخدام الموسيقى.

إن هدفك هو أن تستخلص أكبر قدر من المعلومات حول فقرة من اللغة السينمائية مثيرة للاهتمام، لذلك من الأفضل أن تستخدم مشاهد قصيرة (بين دقيقتين وأربع دقائق) وتعمل عليها باستفاضة، بدلا من استخدام مشهد طويل بشكل سطحى. وفورمات السيناريو- سواء كان الصفحة المنقسمة أو شكل السيناريو السينمائى- يعرض فقط ما يمكن رؤيته وسماعه. وبعض ملاحظاتك

(مثل الطابع المزاجى الذى توحى به لقطة ما) قد تتراكم وتعوق البساطة الوظيفية للجدول الذى قمت بتدوينه، لذلك احتفظ بهذه الملاحظات بشكل منفصل، أو ضعها فى عمود ثالث (انظر "الصفحة المنقسمة بعمود ثالث" فى الفصل ٧).

صنع واستخدام الخطة الأرضية (مخطط الغرفة)

من أجل مشهد يحتوى على تبادل الحوار، قم بصناعة اسكتش الخطة الأرضية (الشكل ٥-٦). فى المثال هنا، شخصية إيريك يدخل الغرفة، يقف أمام ويليام، ويذهب إلى التليفون، ويلتقط كتابا من على الطاولة، وينظر من النافذة، ثم يجلس على الأريكة. تمت تغطية الحدث كله من خلال ثلاثة أوضاع للكاميرا. صنع الخطة الأرضية لمشهد يتيح لك أن تعيد خلق التصميم الكامل للغرفة أو المكان، وتسجل حركة الشخصيات، وتقرر كيف وُضعت الكاميرا. سوف يساعدك ذلك على تقرير أين تضع كاميراتك فى المستقبل، ويوضح كيف أن القليل من البيئة المحيطة هو الذى نحتاج أن نعرضه للمتفرج لخلق بقية المكان فى مخيلته، وهذه هى المشاركة فى الخلق التى ناقشناها سابقا فى الفصل الأول.

استراتيجية الدراسة

يجب أن يحتوى سيناريو الصفحة المنقسمة على الآتى:

جانب الحدث يصف الآتى:

كل لقطة (من، ماذا، متى، أين).

مضمون الفعل أو الحدث.

حركات الكاميرا.

المؤثرات البصرية (الاختفاء والظهور التدريجيين، المزج، Nالخ).

جانب الصوت يصف الآتى:

الحوار كلمة بكلمة.

وضع الحوار بالنسبة للفعل أو الحدث.

نقاط بدء الموسيقى وتوقفها.

المؤثرات الصوتية غير المتزامنة.

مهم جدا: اقرأ من الفيلم وليس مما تحاول أن تفرضه عليه من قراءتك له. السينما وسيط مركب وخادع، يبدو مثل أحد معارفك، بسيط وذكى، لكنه قد يجعلك تشعر بالراحة بالنسبة لإدراكاتك، لتكون مستعدا تماما لتتقبل ما يجب رؤيته أو إحساسه. تأكد مما جعلك الفيلم تشعر به، ثم يسرّ وراء انطباعاتك لما يمكن رؤيته وسماعه بالفعل فى الفيلم. لكى تتجنب الحِملّ الزائد، قم بدراسة بعض العناصر (وليس كلها) الواردة لاحقا، وذلك فى كل مرة تشاهد المشهد على مشغل الدى فى دى. حاول أن تجد مثالا واحدا على الأقل من كل شىء، لكى تفهم المفاهيم عند ترجمتها إلى سينما.

١ ـ الانطباعات الأولى:

ما هى سلسلة الأحاسيس التى شعرت بها وأنت تشاهد المشهد؟

٢ ـ تعريفات وإحصائيات:

أ- ما هى مدة المشهد (بالدقائق والثوانى)؟

ب- ما الذى يحدد نقاط بداية ونهاية المشهد؟

ج- كم عدد قطعات الصورة فى المشهد.

د- هل المدة التى استغرقها المشهد تتحدد بواسطة:

- البقاء فى مكان واحد؟
- البقاء فى فترة زمنية متصلة؟
- طابع مزاجى محدد؟
- مراحل من عملية ما؟
- شىء آخر.

إن مدة كل لقطة، وكيف تغيرت زاوية الكاميرا، يمكن أن يكونا عنصرين من عناصر النمط الفيلمى، أو الأسلوب الخاص للمخرج، أو يمكن أن يعودا إلى مضمون المشهد. حاول أن تحدد إذا ما كان المضمون أو المعالجة قد حدد أسلوب القطع وتكراره.

استخدام الكاميرا:

أ ـ كم عدد الدوافع المختلفة التى يمكنك أن تجدها للكاميرا لكى تتحرك؟

ب ـ هل الكاميرا تتبع حركة شخصية ما؟

ج ـ هل هناك سيارة أو شىء متحرك آخر هو الذى سمح للكاميرا أن تستعرض فى حركة بانورامية الشارع كله، لذلك فإن حركة الكاميرا تبدو نابعة من الفعل أو الحدث داخل الكادر؟

د ـ كيف قامت الكاميرا باستعراض وتجسيد المنظر الطبيعى أو جغرافية المشهد وعرضته للمتفرج؟

متى تحركت الكاميرا أقرب لكى تزيد من علاقتنا بشخص أو شىء ما؟

و ـ متى تحركت الكاميرا بعيدا عن شخص أو شىء ما حتى نراه بشكل أكثر موضوعية؟

ز ـ هل كشفت الكاميرا بحركتها عن معلومات أخرى مهمة؟

ح ـ هل الحركة تمثل إعادة التكوين لتتكيف مع أوضاع جديدة للشخصيات؟

ط ـ هل الحركة رد فعل- حركة بانورامية لنرى متحدثا جديدا على سبيل المثال؟

ى ـ أى شىء آخر يمكن أن يكون مسئولا عن دوافع هذه الحركة للكاميرا؟

ك ـ متى استخدمت الكاميرا بشكل ذاتى؟

ل ـ متى عايشنا بشكل مباشر وجهة نظر إحدى الشخصيات؟

م ـ هل هناك دلائل خاصة على أن الكاميرا ترى بشكل ذاتى؟ (على سبيل المثال، الكاميرا غير المستقرة المحمولة على اليد تستخدم فى تصوير معركة لتخلق وجهة نظر جندى يجرى).

أ ٢ ـ ما هو المبرر الدرامى لذلك؟

ب٢ـ هل هناك تغيرات فى ارتفاع الكاميرا؟

ج٢ ـ هل هذه التغيرات تتكيف مع مادة الموضوع؟

د٢ـ هل جعلتك هذه التغيرات ترى بشكل محدد؟

هـ ٢ ـ هل تم صنعها لأسباب أخرى؟

استخدام الصوت: الصوت الصادر من مكان المشهد وتسمعه الشخصيات يسمى .diegetic soundأما الصوت الذى يرى صانع الفيلم إضافته- مثل موسيقى رعب، وصوت عالٍ لنبضات القلب، موضوعان على صورة رجل حبيس فى مصعد- فيسمى .nondiegetic sound

أ ـ ما هو منظور الصوت المستخدم؟

ب ـ هل تقوم المنظورات الصوتية بالتكامل مع أوضاع الكاميرا؟ (استخدام الميكروفون القريب للقطة القريبة، والميكروفون البعيد للقطة العامة، وبذلك يحاكى الصوت منظور الكاميرا).

ج ـ هل يتناقض المنظور الصوتى مع منظور الكاميرا؟ (فى أفلام روبرت آلتمان نرى ونسمع محاورة حميمة بين شخصيتين على البعد وهما يعبران منظرا متسعا).

د- هل المنظورات الصوتية حميمة بشكل منتظم ومتسق (كما يحدث بالنسبة للتعليق، أو الصوت من خارج الكادر، أو الأفكار التى نسمعها وكأنها المونولوج الداخلى لشخصية)، أم أنها متنوعة؟

هـ ـ كيف استخدمت المؤثرات الصوتية؟

- لتأسيس وبناء الجو العام والطابع المزاجى؟

- كعلامات ترقيم؟

- كدافع لقطع مونتاجى (يتصاعد صوت المشهد التالى حتى نقطع إليه)؟

- كأداة سردية (نسمع صوت نفير سيارة، فتنهض امرأة وتذهب إلى النافذة، حيث تكتشف أن شقيقتها جاءت فى زيارة مفاجئة)؟

- لبناء توتر شائع فى المشهد، أو الإبقاء على هذا التوتر؟

- لإعطاء إيقاع (إعداد وجبة من خلال مونتاج للقطات سريعة على صوت إيقاعى لرجل وهو يقطع كتل إلخشب، ثم اللقطة الأخيرة تصور الرجل والمرأة وهما يتناولان الوجبة)؟

- لخلق حالة من الشك وعدم اليقين؟

- مواقف أخرى؟

٥ - المونتاج:

أ - ما هو الدافع لكل قطع مونتاجى؟

- هل هناك تطابق للفعل أو الحدث يبرر القطع؟

- هل هناك علاقة فى التكوين بين اللقطتين، وهذه العلاقة تجعل القطع مثيرا للاهتمام ومفيدا؟

- هل هناك علاقة فى الحركة تبرر القطع (على سبيل المثال، القطع بين سيارة تتحرك من اليسار إلى اليمين وقارب يتحرك من اليسار إلى اليمين)؟

- هل هناك شخص أو شىء ما يترك الكادر (مما يجعلنا نتوقع كادرا جديدا)؟

- هل هناك شخص أو شىء ما يملأ الكادر ويمنع عنا رؤية أى شىء آخر بما يسمح بالقطع إلى كادر جديد يبدأ بمساحة غير واضحة ثم تتضح فيما بعد؟

- هل هناك شخص أو شىء ما يدخل الكادر ويتطلب انتباها أكبر؟

ـ هل القطع بسبب تتبع خط العين لشخص ما لكى نرى ما يراه؟

ـ هل هناك صوت، أو خط، يتطلب أن نرى مصدره؟

ـ هل نقطع لكى نرى التأثير على مستمع؟ ماذا يحدد اللحظة المناسبة للقطع؟

ـ هل نقطع إلى المتكلم فى لحظة محددة كاشفة بصريا؟ ماذا يحدد هذه اللحظة؟

ـ إذا كان القطع يركز انتباهنا، فما هو مبرر ذلك؟

ـ إذا كان القطع يؤدى إلى استرخاء انتباهنا ويجعله موضوعيا، فما هو مبرر ذلك؟

ـ هل القطع يمضى إلى نشاط موازٍ (أى شىء يحدث فى نفس اللحظة)؟

ـ هل هناك نوع ما من المقارنة أو المفارقة تأسس من خلال تجاور اللقطتين؟

ـ هل نقطع لنحقق إيقاعا (ربما إلى مؤثر صوتى أو موسيقى، أو نهاية حديث)؟

أ ـ أسباب أخرى؟

ب ـ ما هى العلاقة بين الكلمات والصور؟

ـ هل ما يُعرض يجسد ما يقال؟

ـ هل هناك اختلاف ـ أى تعارض ـ بين ما يُعرض وما يُسمع؟ (المقصود تعارض كونترابونطى).

ـ هل هناك تناقض بين ما يُسمع وما يُعرض؟

ـ هل ما يقال يأتى من كادر زمنى آخر (على سبيل المثال، من ذاكرة شخصية، أو من تعليق على شىء فى الماضى)؟

ـ هل هناك نقطة تُستخدم فيها الكلمات لكى تنقلنا إلى المستقبل أو الماضى؟ (أى هل يمكنك أن تحدد التغير فى زمن اللغة السينمائية؟ إن ذلك يمكن أن

يتحقق على نحو بصرى، كما فى الكليشيه القديم لسقوط أوراق الخريف بعد أن رأينا مشاهد الصيف).

- أى علاقات أخرى؟

ج - عندما يتداخل سطر الحوار مع قطع فى الصورة، ما هو التأثير الذى تتركه أول كلمة قوية على الصورة الجديدة؟

- هل تساعد فى التأكيد على الصورة الجديدة؟

- هل تعطى الصورة تأكيدا أو تفسيرا محددا؟

- هل التأثير متوقع (ربما من خلال إشباع التوقع) أو غير متوقع (قد يكون صادما)؟

- هل هناك تناقض مقصود؟

- مؤثرات أخرى؟

٦ -الموسيقى: ادرس على الأقل ثلاثة أجزاء من الموسيقى.

أ - أين وكيف استخدمت الموسيقى؟

ب - كيف بدأت الموسيقى (عادة عندما تبدأ الشخصيات أو القصة نوعا من الحركة)؟

ج - بماذا توحى الموسيقى من خلال نسيجها، وتوزيعها الأوركسترالى، إلخ

د - كيف أُستخدمت بالارتباط مع المؤثرات الصوتية الصادرة من الحدث؟

- كيف انتهت (عادة عندما تصل الشخصيات أو القصة إلى مكان جديد)؟

و - ما هو التعليق الذى تقدمه الموسيقى؟ (السخرية؟ التعاطف؟ التأمل؟ الكشف عن الحالة الداخلية لشخصية أو موقف؟ أى تعليق آخر؟)

ز- هل الموسيقى تظهر أو تبدأ منطلقة من صوت آخر؟

ح - هل الموسيقى تتحول فى نهايتها إلى صوت آخر؟

وجهة النظر وأوضاع الممثلين والكاميرا

يعنى مصطلح Blocking الطريقة التى يتحرك بها الممثلون والكاميرا فى علاقتهم ببعضهم البعض، وعلاقتهم بالمكان والديكور. ونادرا ما تعنى "وجهة النظر" ما تراه العين بشكل حرفى، لكنها تشير غالبا إلى الواقع الذى يتوحد معه المتفرج فى لحظة معينة، كأنه يراه من خلال وجهة نظر شخصية محددة. وكما سوف ترى بتفصيل أكبر فى الفصل الثانى عشر وجهة النظر"، فإن الرؤية التى يقدمه الفيلم، أو الفكرة التى يدافع عنها، تتحقق من خلال "وجهة النظر"، لكن الكيفية التى يتحقق بها ذلك فهى معقدة، ويمكن لك أن تصفها بقدر من الثقة فقط عندما تضع فى اعتبارك أهداف وطابع الفيلم كله. والطريقة التى تُستخدم بها الكاميرا، والقدر الذى يتم به الكشف عن مشاعر واحدة من الشخصيات، وقدر التطور الذى يمر به، وحيوية التمثيل، كل هذه عوامل تلعب دورا كبيرا فى استثارة تعاطف واهتمام المتفرج.

وقد يكون للفيلم ـ كما فى الرواية ـ وجهة نظر رئيسية مرتبطة بوجهة نظر إحدى الشخصيات، لكن قد تكون هناك أيضا وجهات نظر متعددة ومتصارعة تمثل كل منها إحدى الشخصيات الأخرى.

وقد تكون هناك شخصية واحدة محورية، ووجهة نظر واحدة سائدة، مثل الشخصية غير العادية للمريض النفسى كارل فى فيلم بيللى بوب ثورنتون "النصل المعلق" (١٩٩٧ -الشكل ٥-٧) أو قد تتعلق وجهة النظر بشخصين فى علاقة عاطفية، مثل وودى ألين "آنى هول" (١٩٧٧) وفيه مشاهد متتالية تؤسس لأزمات وصراعات الشخصيتين بشكل تبادلى . وفيلم روبرت آلتمان "ناشفيل" (١٩٧٥) ما يزيد على عشرين شخصية، تلتقى جميعها فى المدينة الموسيقية ناشفيل حيث تحدث المواجهة والتغير، وهنا فإن الشخصيات جزء من نظام يمثل هو نفسه وجهة نظر صانع الفيلم التى تبحث عن الكيفية التى يساهم فيها الناس فى صنع مصائرهم. وفيلم كوينتين تارانتينو "قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤) وفيلم آلتمان "طرق مختصرة" (١٩٩٣) يحتويان على عدد كبير من الشخصيات، وخطوط قصصية ملتوية حيث يمكن لكل مشهد أن يحتوى على وجهة نظر لشخصية

مختلفة، وكلا الفيلمين يعالجان أسلوب ونسيج مجموعات من الشخصيات فى زمان ومكان محددين.

وفى الفقرة التالية بعض الطرق للبحث فى مشهد بحثا عن الطريقة التى يقوم بها - بالتلميح وليس مباشرة - ببناء الكيفية التى نرى بها الشخصيات ونتفاعل معها.

١ -إلى من - فى أوقات مختلفة- يتم توجيه الحوار أو التعليق؟

أ- من شخصية إلى أخرى؟

ب - من شخصية إلى نفسه (التفكير بصوت عالٍ، قراءة يوميات أو خطاب)؟

ج - مباشرة إلى المتفرج (التعليق، المجاورة، عبارة تقريرية جاهزة سلفا)؟

د - مواقف أخرى؟

٢ - كم عدد مواضع الكاميرا المستخدمة؟ (استخدم الخطة الأرضية).

أ - حدد مواضع الكاميرا الأساسية، وأعط لكل منها حرفا أ، ب، ج، إلخ.

ب - حدد حركات الكاميرا على عجلات، وارسم خطا منقطا يؤدى إلى الوضع الجديد.

ج - حدد اللقطات فى دفترك بزاويا الكاميرا الخاصة بها. لاحظ كيف تبقى الكاميرا على جانب واحد من محور "الموضوع إلى موضوع" (الخط المتخيل بين الشخصيات والتى تتفادى الكاميرا فى العادة أن تتخطاه)، لكى تحافظ على أن تواجه الشخصيات نفس اتجاهات الشاشة من لقطة إلى أخرى. عندما يتم كسر هذه القاعدة فإن ذلك يُسمى عبور الخط، أو عبور المحور، أو كسر قاعدة ا،١٨٠ درجة، ويكون لذلك تأثيره على الاضطراب اللحظى الذى يصيب إحساس المتفرج فيما يخص العلاقات المكانية.

د - كم مرة تقترب فيه الكاميرا من المحور الحرج بين الشخصيات؟

هـ - كم مرة تقترب فيه الكاميرا ذاتيا مع خط عين الشخصية؟

و - متى ولماذا يتم اتخاذ موقف موضوعى من الموقف (أى إما من خلال نقطة رؤية متباعدة، وإما من خط عين مستقل)؟

الشخصية وأوضاع وحركة الكاميرا

كيف تتحرك الشخصيات والكاميرا فى المشهد؟ بالنسبة للاسكتش الذى قمت برسمه لوضع وحركة الكاميرا، أضف خطوطا منقطة لتُظهر حركات الشخصيات. استخدم ألوانا مختلفة لتحقيق الموضوع.

ما هى وجهات النظر التى جعلنا صانع الفيلم نتوحد معها؟

قصة من هى التى تدور فى هذا المشهد، إذا وصلت إلى ذلك بشكل حدسى؟

بوضع زوايا الكاميرا مكان الشخصيات، مع أى وجهة نظر جعلك المشهد تتعاطف؟

كم عدد وجهات النظر النفسية التى تشاركت فيها؟ (بعضها يكون بشكل لحظى أو جزئى، وأحيانا فى تعارض مع ما كنت تراه).

هل تعاطفات المتفرج تم بناؤها بواسطة الكاميرا والمونتاج، أم أكثر بسبب التمثيل والموقف ذاته؟

السينما الروائية والسينما التسجيلية

معظم هذه الأسئلة التحليلية تنطبق بالتساوى على السينما الروائية والتسجيلية. لأن بينهما الأشياء الكثيرة المشتركة. ومع ذلك فإن بعض هذه الأسئلة لن تبعث إجابات عند تطبيقها على أفلام الطبيعة، والرحلات، والأفلام الصناعية أو التعليمية. أن هذه الأشكال اللاروائية تفتقد ما يميز الأشكال الروائية والتسجيلية: منظور راوى القصة، بكلمات أخرى فإنها تفتقد وجهة النظر، وتنويع الضغط الدرامى، والمنظور النقدى للوضع الإنسانى، وهو المنظور الذى يجعلنا نرى عالما مألوفا من خلال عيون جديدة.

مشروعات

مشروعات ٥-٣ : سيناريو مشهد بالمقارنة مع المشهد بعد تصويره

الهدف: دراسة العلاقة بين السيناريو كمسودة والمنتج الفيلمى.

أدوات الدراسة: سيناريو فيلم، والفيلم النهائى المصنوع من السيناريو كما ظهر على الدى فى دى. لا ترى الفيلم حتى تقوم بصنع خطتك لتحويل السيناريو إلى فيلم. يجب أن يكون السيناريو أصليا وليس السيناريو الذى ينقل تتابع الفيلم بعد صنعه ويصدر فى كتاب. ويمكنك أن تجد سيناريو مناسبا فى كتاب بولين كايل "كتاب المواطن كين: تربية كين" (دار نشر أماديوس، ١٩٨٤)، وكذلك "امرأة الملازم الفرنسى: سيناريو" لهارولد بينتر (دار نشر ميثوين، ١٩٨٥)، وهذا الكتاب الأخير له مقدمة رائعة بقلم جون فاولز مؤلف الرواية الأصلية، وهذه المقدمة تحكى كيف تم الاقتباس، وتصف وجهة نظر الروائى إزاء ما يحدث عندما تنتقل الرواية إلى الشاشة.

وإذا كان الحصول على سيناريو أصلى صعبا، فالبديل المثير للاهتمام هو استخدام فيلم مقتبس عن مسرحية، ودراسة مشهد إجبارى، أى مشهد ضرورى دراميا حتى إنه لا يمكن الاستغناء عنه عند التحويل للسينما. ومن العناوين الجيدة:

مسرحية "موت بائع متجول" لآرثر ميللر:

- فيلم لازلو بينيديك لعام ١٩٥١، من بطولة فريدريك مارش.

- النسخة التليفزيونية لفيم فيندرز لعام ١٩٨٧ من بطولة داستين هوفمان (مهمة بفضل الديكورات التعبيرية والنكهة المسرحية التى حافظت عليها).

مسرحية "من يخاف فيرجينيا وولف" لإدوارد ألبى:

- فيلم مايك نيكولز لعام ١٩٦٦.

مسرحية "الحصان" لبيتر شافر:

- فيلم سيدنى لوميت لعام ١٩٧٧.

مسرحية "عربة اسمها الرغبة" لتينيس ويليامز:

فيلم إيليا كازان لعام ١٩٥١ .

استراتيجية الدراسة

دراسة الأصل: حاول اختيار عمل غير مألوف، واقرأ السيناريو كله (أو المسرحية كلها). قم باختيار مشهد من أربع إلى خمس صفحات، ثم:

تخيل المكان وارسم خطة أرضية (انظر الشكل ٥-٦ كمثال).

اصنع سيناريو التصوير الخاص بك لهذا المشهد، استخدم الفعل بدلا من الحوار كلما كان ذلك ممكنا، واستفد من جو المكان الذى يدور فيه الحدث. (انظر الشكل ٧-٢ فى الفصل ٧ من أجل نموذج السيناريو المعتاد).

حدد حركات الشخصيات على الخطة الأرضية.

حدد مواضع الكاميرا (أ، ب، ج، إلخ، وحدد حركات الكاميرا)، وقم بالإشارة إلى ذلك فى سيناريو التصوير الذى قمت بكتابته.

اكتب تقريرا مختصرا حول:

ما هى التيمات الرئيسية التى تعتقد أن السيناريو الكامل أو المسرحية الكاملة يتناولانها.

ما هو دور المشهد الذى اخترته فى السيناريو الكامل أو المسرحية الكاملة.

دراسة النسخة السينمائية: شاهد أولا الفيلم كاملا دون توقف، ثم شغل المشهد المختار مرتين أو ثلاثا، مع الإيقاف وإعادة التشغيل كيفما شىء. قم بإجراء الآتى:

١ ـ دوّن الملاحظات حول اختيار الفيلم للمكان (متخيل؟ مجازى؟)

٢ ـ اصنع خطة أرضية للمشهد، وحدد أوضاع الكاميرا وحركات الشخصيات.

٣ ـ باستخدام نسخة من السيناريو، اكتب بالقلم الرصاص هوامش توضح كيف تم اختصار الحوار، أو أضيف إليه، أو تم تغييره.

٤ ـ لاحظ الأفعال ـ الكبيرة والصغيرة ـ التى تضيف الكثير لتأثير المشهد. اصرف النظر عن الأفعال التى ذكرها فى الفصل، لأن الهدف هو العثور على ما قامت النسخة السينمائية بإضافته أو استبداله بالنسبة لنسخة الكاتب.

٥ - لاحظ استخدام الكاميرا فيما يلى:

أ - أى منظور غير عادى (أى عندما تستخدم عدسة غير معتادة، والعدسة المعتادة هى التى تحاكى منظور العين البشرية، فالعدسة التليسكوبية تضغط المنظور، والعدسة واسعة الزاوية تضخم المنظور)؟

ب - أى وضع للكاميرا فوق أو تحت مستوى العين؟

ت - أى حركة كاميرا (على قضبان، بانورامية، تيلت، زووم، كرين)؟ لاحظ الدافع الذى تعتقد أنه وراء حركة الكاميرا (حركة الشخصية، مستوى العين، كشف يريد راوى القصة إبرازه، إلخ).

د- لاحظ على أى التيمات يركز الفيلم، وكيف تم توظيف المشهد الذى اخترته فى ذلك.

المقارنة: قارن السيناريو الذى كتبته، مع الطريقة التى استخدمها الفيلم، وصف الآتى:

١ - كيف قام الفيلم بتأسيس الزمان والمكان؟

٢ - كيف قام الفيلم بنجاح بضغط الأصل، واستخدم التصرفات بدلا من الحوار؟

٣ - باستخدام الفيلم للكاميرا والمونتاج، كيف تم جذب المتفرج للتوحد مع إحدى الشخصيات أو أكثر من شخصية؟

٤ - إلى أى شخصية ينتمى هذا المشهد، ولماذا؟

٥ - كيف تم استخدام أشكال الإيقاع (الكلام، الحركات، المؤثرات الصوتية، الموسيقى، إلخ) لضبط إيقاع المشهد، خاصة لزيادة هذا الإيقاع أو إبطائه؟

٦ - ما هى التغيرات الكبرى فى تفسير المشهد المختار فى الفيلم؟

٧ - قدم أى مزيد من التقييم للفيلم ترى أنه مهم (التمثيل، رسم الشخصيات، استخدام الموسيقى أو المؤثرات الصوتية، إلخ).

تقييم أدائك: إلى أى حد كان السيناريو الذى كتبته جيدا؟ ما هى عناصر الفيلم التى لا تعيها جيدا وتحتاج إلى التطوير؟ ما هو الذى أنجزته؟

المشروع ٥-٤ :تحليل الإضاءة

رغم أن المخرجين ليسوا فى حاجة لفهم تقنيات الإضاءة، فإنه يجب عليهم أن يكونوا قادرين على أن يطلبوا مؤثرات إضاءة محددة، ويناقشوا الإضاءة باستخدام المصطلحات التى يفهمها مدير التصوير. إن أساسيات الإضاءة مشروحة جيدا فى كتاب ألان جيه ريتسكو "الإضاءة لأفلام المواقع الحقيقية للتصوير" (سايمون آند شوستر، ١٩٨٠، وكتاب كريس مالكيفيتش "الإضاءة السينمائية" (فاير سايد، ١٩٦٨ .

المعدات المطلوبة: مشغل فيديو كما فى المشروعات السابقة. قلل من تشبع اللون على جهاز التليفزيون إلى درجة أنك تشاهد الفيلم بالأبيض والأسود. اضبط درجة وضوح وتناقض الشاشة لتحصل على أكبر مدى من الرماديات التى يمكن رؤيتها بين الأبيض والأسود. إن لم تفعل ذلك فإنك لن ترى كل ما يمكن أن يقدمه لك الفيلم بالنسبة للإضاءة.

الهدف: تحليل مواقف الإضاءة الشائعة، وفهم ماذا يحدث لخلق مزاجى بالإضاءة.

أدوات الدراسة: كما فى المشروع السابق (سيناريو فيلم، والفيلم النهائى)، لكن هذه المرة فإن من الأفضل أن تبحث عن مواقف إضاءة محددة وليس المشاهد ذات الجاذبية الدرامية الخاصة. قد توجد مشاهد تحقق الغرضين معا.

مصطلحات الإضاءة

المهمة هنا هى التعرف على الأنواع المختلفة لمواقف الإضاءة، والمزيج بين هذه الأنواع، وتطبيق المصطلحات المتداولة المعتادة. إن كل عنصر من عناصر الإضاءة يحمل تداعيات وجدانية ويمكن استخدامه فى الدراما لتحقيق تأثير كبير. لذلك فإن التكنيك والمصطلحات التى تصفه أدوات قوية عندما تستخدم على نحو صحيح. وإليك بعض المصطلحات الأساسية:

أنواع أساليب الإضاءة

صورة من المقام العالى: High-Key تبدو اللقطة المضيئة ككل مع مساحات صغيرة من الظل. اللقطة فى الشكل ٥-٨ خارجى نهار، وظل عمود الإنارة فى مقدمة الكادر يوضح وجود ظل حاد فى الصورة. وعندما يكون الظل حادا كما هو هنا، فإن مصدر الإضاءة يطلق عليه "العاكس .specular" ويمكن للصورة ذات المقام العالى أن تكون بلا ظلال.

صورة من المقام المنخفض: Low-Key تبدو اللقطة مظلمة ككل مع مساحات صغيرة من الضوء. وعادة ما تكون لقطات خارجية أو ليلية، لكن فى الشكل ٥-٩ لدينا لقطة داخلية نهار مضاءة من الخلف لتصبح من المقام المنخفض، أى أن المساحة الأكبر من الكادر فى الظلال.

المقامية المتدرجة: Graduated Tonality ليس فى الصورة مناطق ضوء أو ظلال حادة، لكنها تتكون من درجات متساوية من النغمات المتوسطة بين الظل والنور. يمكن أن تكون لقطة داخلية مع استخدام إضاءة مسطحة، مثل سوبر ماركت، أو منظر طبيعى فى ضباب الصباح كما فى الشكل ٥-١٠، وفى هذا المثال تقوم السماء المليئة بالسحب بتوزيع مصدر الإضاءة، لتنتشر أشعة الشمس فى كل مكان - حتى أماكن الظلال - لذلك لا توجد مناطق ظل ولا إضاءة ساطعة.

التناقض أو التباين Contrast

الصورة ذات التناقض الحاد (بين الضوء والظل): يمكن أن تضاء اللقطة بإضاءة من المقام العالى أو المقام المنخفض، لكن يجب أن يكون هناك اختلاف كبير فى مستويات الإضاءة بين مناطق السطوع والظل، كما فى الشكل ٥-١١، وفيه تناقض حاد بين الأبيض والأسود. الشكلان ٥-٨ و٥-٩ أيضا صورتان فيهما تناقض حاد، حتى مع اختلاف مساحة الظل فى كل منهما

الصورة ذات التناقض المنخفض: يمكن أن تكون الإضاءة من المقام العالى أو المقام المنخفض، لكن مستوى الإضاءة فى مناطق الظل قريب من المستوى فى المناطق المضيئة. الشكل ٥-١١ من المقام العالى والتناقض المنخفض.

نوعية الضوء Quality

الضوء الحاد : Hard أى مصدر ضوئى موجه أو محدد (ذلك الذى يصنع ظلالا ذات حواف حادة محددة)، مثل الشمس، مصباح الأستوديو، أو لهب شمعة. إنها مصادر ضوئية صغيرة لكنها قوية، لذلك فإنها تعطى ظلالا حادة. الشكل ٥-٨ مضاء بواسطة ضوء حاد (الشمس)، بينما الظل تحت المقعد فى الشكل ٥-١١ ناعم لذلك فإنه يكاد ألا يكون ملحوظا.

الضوء الناعم :Soft يكون مصدر الضوء ناعما عندما يصنع ظلالا ذات حواف ناعمة أو صورة بلا ظلال، كما فى الشكل ٥-١٠، وأمثلة الضوء الناعم مصباح الفلورسينت، وضوء الشمس منعكسا على حائط، والضوء القادم من سماء مليئة بالسحب، أو الضوء الناعم فى الأستوديو. لا تخلط بين الضوء الناعم والضوء الضعيف، فضوء الشمعة ذو طاقة ضعيفة لكنه ضوء حاد.

أسماء مصادر الإضاءة

الضوء الرئيسى :Key ليس من الضرورى أن يكون اصطناعيا، فمن الممكن أن يكون ضوء الشمس. والضوء الرئيسى هو الذى يصنع ظلالا مقصودة فى اللقطة، وهذه الظلال توضح زاوية وموضع مصدر الضوء، وهو عادة ضوء قوى أو حاد (يصنع ظلالا). وفى الشكل ٥-٨ الضوء الرئيسى هو ضوء الشمس القادم من الخلف إلى اليسار، وفوق مستوى الكاميرا. وفى الشكل ٥-٩ يتوجه الضوء الرئيسى تجاه الكاميرا.

الضوء المالئ : Fill هو الضوء المستخدم لتزويد الإضاءة فى مناطق الظل. بالنسبة للمشاهد الداخلية يكون عادة الضوء المالئ هو الضوء الناعم القادم من اتجاه الكاميرا، لأن ذلك يتفادى صنع مزيد من الظلال المرئية. هناك بالطبع ظلال، لكن الموضوع يخفيها عن أن تكون واضحة للكاميرا. وفى المشاهد الداخلية خاصة، يأتى الضوء المالئ عادة من العواكس البيضاء أو من المصابيح التى تعطى ضوءا غير مباشر. ويمكن للضوء المالئ أن يأتى أيضا من الضوء المنعكس من مصدر للإضاءة الحادة على الحوائط أو الأسقف فيصبح ضوءا ناعما.

الضوء الخلفى Backlight: هذا هو الضوء القادم من مصدر خلفى، وعادة من أعلى أيضا، كما فى الشكل ٥-٩ .والتكنيك المفضل فى صور البورتريه هو وضع ضوء خلفى حول رأس الشخص وأكتافه لفصلها عن الخلفية. ومن مصادر الإضاءة الخلفية المطر، والتراب، والدخان.

الضوء العملى Practical: أى ضوء يظهر فى الكادر كجزء من المشهد، مثل مصباح طاولة، مصباح فلورسينت علوى، أو كما فى الشكل ٥-١٢ شموع كعكة عيد الميلاد. ومصادر الإضاءة العملية لا تقدم بشكل عام مصدرا حقيقيا للإضاءة بشكل كبير، لكن فى هذا الشكل تقوم الشموع بإضاءة الوجوه لكنها لا تضىء الخلفية. وهذه اللقطة توضح العديد من النقاط المتعلقة بالإضاءة، فالفتاة فى المنتصف مضاءة من أسفل، وهو أسلوب معروف باسم إضاءة الوحش، وهو غريب بالتأكيد على لقطة لعيد ميلاد. أما الشخصية على اليسار فليس لها إضاءة خلفية، لذلك فإنها تختفى فى الظلال، بينما الشخصية على اليمين فتتحدد خطوطها الخارجية بواسطة الضوء الساقط عليها من الديكور، كما يؤدى ذلك إلى إضاءة شعرها.

أنواع توزيع مصادر الإضاءة

فى هذا القسم، سوف نستخدم نموذجا واحدا لتوضيح إمكانية إضاءته بالعديد من الطرق، وهو ما سوف يؤدى إلى تغير كبير فى التأثير والطابع لكل بورتريه. ويمكن للخطة الأرضية أن توضح زاوية سقوط الضوء فى علاقتها مع المحور بين الكاميرا والموضوع، لكن هذه الخطة لن توضح مستوى ارتفاع مصادر الإضاءة، وهذه يمكن التعرف عليها من خلال صورة الشاشة وذلك من خلال تقييم مناطق السطوع والظلال.

الإضاءة الأمامية: الضوء المالئ يستخدم كضوء رئيسى فى الشكل ٥-١٣، وهو قريب جدا من المحور بين الكاميرا والموضوع، حتى إن الظلال تسقط خلف الموضوع ولا تظهر للكاميرا. هناك فقط القليل جدا من الظلال الخفيفة تظهر على ثنايا القميص، وهى تظهر أن الضوء الرئيسى موضوع على يمين الكاميرا.

لاحظ أن اللقطة مسطحة، وتفتقد الأبعاد أو التوتر، مقارنة مع الشكلين ٥-١٤ و٥-١٥.

الإضاءة العريضة: فى الشكل ٥-١٤ يكون الضوء الرئيسى على الجانب قليلا، لذلك فإن مساحة عريضة من وجه وجسد الشخصية مضاءة بقوة. والضوء العريض الذى يسقط على الموضوع يطيل الوجه، ويظهر زواياه وتموجاته. هناك مناطق للظلال الحادة، خاصة فى محجرى العينين، لكن ذلك يمكن تقليله بزيادة كمية الضوء المالئ الناعم.

الإضاءة الضيقة: الضوء الرئيسى فى الشكل ٥-١٥ على جانب الموضوع وخلفه، لذلك فإن مساحة ضيقة فقط من وجه تستقبل ضوءا قويا، ومعظم الوجه فى الظل، لكنه مضاء بالضوء المالئ وإلا فإننا لن نرى شيئا. يمكنك أن تحسب "تناسب الإضاءة" من خلال الضوء المنعكس على المنطقة المضاءة بالضوء الرئيسى ومقارنتها بالضوء المنعكس على المنطقة المضاءة بالضوء المالئ. عند أخذ القياسات، تذكر أن الضوء المالئ ينتشر على المناطق المضاءة، لكن ليس العكس (الضوء الرئيسى لا يسقط على مناطق الظلال- المترجم)، لذلك فإن القياس الصحيح يكون عندما تكون كل المصابيح أو مصادر الإضاءة تعمل.

السيلويت: فى الشكل ٥-١٦ ?لا يعكس الموضوع أى ضوء على الإطلاق، ويظهر فقط كخط خارجى أمام ضوء ساطع. تُستخدم هذه الإضاءة فى بعض الأحيان فى الأفلام التسجيلية عندما يراد إخفاء هوية الموضوع. فى الشكل هنا يبدو الشخص كأن له تأثيرًا يهدد بالخطر، كأنه شخص مجهول يواجهنا وهو يقف فى الممر المؤدى إلى الباب.

تصوير بالنهار لتحقيق تأثير الليل: يمثل التصوير الخارجى فى ضوء النهار بعض المشكلات، لكن التصوير المباشر فى الليل أو فى ضوء القمر يكاد أن يكون مستحيلا من الناحية العملية، لأن الفيلم الخام أو كاميرات الفيديو لا تقترب من حساسية العين البشرية. وأحد الحلول هو التصوير فى الليل باستخدام ضوء مائل إلى الزرقة لكى يلقى ظلالا واضحة الحواف تحاكى الظلال التى يحدثها

ضوء القمر. أما التصوير بالنهار لتحقيق تأثير الليل فهو أكثر سهولة لأفلام الأبيض والأسود، لأنك تستطيع استخدام الصباح الباكر أو قبل الغروب عندما تكون الظلال طويلة، وتضيق فتحة العدسة حتى يدخل ضوء أقل، وتستخدم مرشحا أحمر أو أصفر لكى تحول السماء الزرقاء إلى الأسود، وتزيد التباين بين الضوء والظل. ولتحقيق تأثير الليل بالتصوير خلال النهار فى الفيلم الملون، تُستخدم استراتيجية إضاءة وتعريض مشابهة، ومرشح مدرج لتعتيم السماء، لكن نادرا ما يحقق ذلك تأثيرا مقنعا. والأكثر تأثيرا هو استخدام ما يسمى "الساعة الذهبية"، أى قبل اختفاء الضوء بعد الغروب بعشر إلى عشرين دقيقة. وفى المشاهد فى المدن، تكون أضواء الشوارع ومصابيح السيارات قد أضيئت، وما يزال المنظر العام مرئيا مع سماء ذات ضوء أحمر رائع. والمشاهد الحوارية ذات السطور المتعددة يجب أن تلتقط فيما بعد فى لقطات قريبة مع إضاءة اصطناعية وخلفية لكى تطابق اللقطات العامة.

درجة حرارة الإضاءة: مصادر الإضاءة الشائعة فى صناعة الأفلام تحتوى على مزيج مختلف من الميل إلى هذا اللون أو ذاك. والمزيج اللونى فى مصادر الإضاءة "البيضاء" يتم التعبير عنها بدرجات كيلفن K وهو مقياس يعتمد على جسم أسود نظرى يتم تسخينه تدريجيا فيعطى ألوانا مختلفة من الضوء (بدءا من الطرف البارد للمقياس: تحت الحمراء، الأحمر، البرتقالى، الأخضر، الأزرق، النيلى، البنفسجى، فوق البنفسجى). ومصباح التنجستين يعطى ضوءا ذا انحراف برتقالى يقدر بحوالى ٢٨٠٠ كيلفن، أما ضوء النهار عند الظهر فهو "أكثر برودة" (أى أكثر زرقة) ويقدر بحوالى ٥٤٠٠ كيلفن، بينما الضوء على قمم الجبال يكون شديد البرودة ويمكن أن يصل إلى ١٠٠٠٠ كيلفن. وتتكيف العين البشرية دون جهد مع هذه التغيرات، وترى بشكل عام الأشياء البيضاء بيضاء، لكن كاميرات السينما والفيديو (أو أدوات الإضاءة) يجب ضبطها على درجة حرارة اللون السائدة إذا كان المطلوب أن تظهر الأشياء البيضاء بيضاء على الشاشة. ولصناعة الأفلام مشكلة شائعة: إذا أردت أن تمزج ضوء النهار ذا ٥٤٠٠ كيلفن القادم من النافذة مع ضوء أستوديو ذى ٣٢٠٠ كيلفن، فإنك سوف تحصل على مؤثرات

إضاءة غير طبيعية على الإطلاق، والعلاج هو فلترة مصدر الإضاءة الأقل لكى يتلاءم مع الأكبر، وتضبط توازن الأبيض، أو فلترة الكاميرا، لتتلاءم مع درجة حرارة اللون، عندئذ فقط سوف تحصل على كل الألوان كما هى.

وخلال دراستك، ابحث عن مشاهد الإضاءة المختلطة لكى ترى أين تم ضبط مصادر الإضاءة المختلفة بهذه الطريقة. وفى المشاهد الخارجية المضاءة بضوء الشمس، فإن من الأخطاء الشائعة أن تجد الوجوه ذات ظلال زرقاء، رغم أن الضوء الرئيسى يأتى من ضوء الشمس، فإن الظل الأزرق هو الضوء المالئ المنعكس من السماء الزرقاء.

استراتيجية الدراسة

حدد مشهدين أو ثلاثة لكل منها طابع إضاءة مختلف، وباستخدام التعريفات التى ناقشناها سابقا قم بتصنيفها كما يلى:

الأسلوب: مقام عالٍ/ مقام منخفض/ مقامية متدرجة؟

التناقض والتباين: عالٍ أو منخفض؟

المشهد: مقصود به أن يبدو مثل الضوء الطبيعى أو الضوء الاصطناعى؟

وضع مصادر الإضاءة: أمامية/ عريضة/ ضيقة/ خلفية؟

الزوايا: عالية/ منخفضة بالنسبة للضوء الرئيسى؟

نوعية المقام: حاد/ ناعم بالنسبة لحواف الظلال؟

مصدر الضوء الرئيسى: المصدر فى المشهد مقصود به أن يكون ــ .

الضوء المالئ: أين الضوء المالئ؟

الضوء العملى: الأضواء العملية فى المشهد هى ــ .

الزمن، تصوير النهار لتأثير النهار/ الليل لليل/ الغسق لليل/ نهار لليل؟

الطابع: يتم تجسيد الطابع فى الإضاءة بواسطة ــ .

الاستمرارية: أى اختلافات ملحوظة فى الإضاءة بين الزوايا التكميلية التى توضح كيف أن التعامل مع الإضاءة تم بشكل مختلف؟

وبعد القيام ببعض التحليل بالأبيض والأسود، اضبط ألوان الشاشة وابحث عما إذا كنت تستطيع تحديد أنماط جديدة. إن هذا يكشف فى العادة عن كيف أن مدير التصوير والمدير الفنى قد وظفا التداعيات العاطفية لموقع التصوير، والأزياء والديكور، لتكون فى خدمة السيناريو. إن الظلال اللونية ومستويات التشبع اللونى السائدة (والتى تعنى إذا ما كان اللون نقيا أو نزعت منه الألوان أو تم تقليلها من خلال مزجها مع الأبيض) لها علاقة كبيرة مع تأثير المشهد على المتفرج. وعلى سبيل المثال فإن فيلم ديفيد لينش "القطيفة الزرقاء" (١٩٨٦ (يصور مدينة لامبرتون فى ألوان صارخة ساطعة على أنها مكان سيريالى للجنس السادى والوحدة. وفيلم روبرت آلتمان "جوسفورد بارك" (٢٠٠١ (يستخدم المشاهد الداخلية ذات المقام المنخفض، والأثاث المزدحم، للفندق الريفى من العصر الفيكتورى، لتصوير الحكاية المعقدة لعائلة، والطابع السائد هو الأحمر الغامق والبنى.

ومن أفلام الأبيض والأسود المضاءة على نحو كلاسيكى فيلم أورسون ويلز "المواطن كين" (١٩٤١ -الشكل ٥-١٧)، والذى يستخدم التصوير ذا البؤرة العميقة الذى قام به مدير التصوير الثورى جريج تولاند، وكذلك فيلم جان كوكتو «الجميلة والوحش» (١٩٤٦)، والذى قام هنرى أليكان بإضاءته فى المشاهد الداخلية بأسلوب التصوير التشكيلى الهولندى. وهناك مثال بالأبيض والأسود أكثر حداثة هو فيلم فيم فيندرز «أجنحة الرغبة» (١٩٨٧).

الفصل السادس
مشـــروعات التـصوير

إذا كنت قد اندمجت تماما مع هذا الكتاب، وتريد أن تقفز على الفور إلى الجزء الخاص بمسألة "صنع" الأفلام، فيجب على هذا الكتاب أن يشجعك على ذلك. ابدأ الإنتاج هنا إذا أردت، واستخدم بقية الكتاب لحل المشكلات عندما تواجهها. إن البعض يجب أن يقرأ، ويفهم، ويكون مستعدا تماما قبل الدخول إلى العمل العملى، بينما آخرون (منهم أنا) يتعلمون على نحو أفضل من خلال صنع الأشياء لكى يكتشفوا ما يتضمنه ذلك، وهذا هو طريق تطور التاريخ السينمائى ذاته.

هل تحتاج إلى من يدربك على التفاصيل التقنية والإبداعية فى إنتاج السينما والفيديو؟ من أفضل الشروح حول التقنيات السينمائية كتاب كريش مالكيفيتش وإم دافيد مالين "التصوير السينمائى"، الطبعة الثالثة (فاير سايد، ٢٠٠٥)، وكذلك كتاب ميك هوبريس تشيريير "الصوت والرؤية: معالجة إبداعية لإنتاج الفيلم والفيديو الروائى (فوكال بريس، ٢٠٠٧).

والمشروعات التالية تستكشف تقنيات التعبير المختلفة، لكن حاول أن تصنع من كل منها وعاء لأفكارك واختياراتك. لقد أوردت قائمة بالمهارات التى يمكن أن تتوقع أن تتعلمها، واقتراحات بمناقشات، وأسئلة لتستخرج بها أوج نقاط قوتك وضعفك فى العمل. وهذه المشروعات والتنويعات عليها تمثل تدريبا هائلا على صناعة الأفلام، قم بالاختيار منها ما يبنى المهارات الخاصة التى تريدها، ويوجد غيرها الكثير جدا. استخدمها خاصة لاستكشاف بناء الشخصية، والموقف،

واندماج المتفرج من خلال أدوات غير لفظية وأدوات سلوكية. وعندما تتمكن من تطوير وجهات النظر المختلفة للشخصيات، وتبنى وجهة نظر راوى القصة، تكون قد أنجزت عملا متقدما.

الطريقة الأفضل لاستكشاف الأساسيات

الإنتاج هو مكان تعلم المصاعب الحقيقية فى عالم صنع الأفلام، كما أنه يعلم كيفية العمل مع فريق، ومزايا أن تكون منظما. وأنت كمخرج يجب أن يكون هدفك الأول هو خلق حضور إنسانى مسيطر على الشاشة، ولكى تحقق ذلك يجب أن تطور الخبرة مع الممثلين (المدربين وغير المدربين)، والقدرة على أن ترى ما هو قابل للتصديق وما هو غير قابل للتصديق، والقدرة على حل المشكلات التى يواجهها الممثلون. إن الفيلم الروائى الطويل يتطلب شخصيات متعددة الأبعاد، تناضل -على نحو مرئى- لتحقيق أهدافها بطرق قابلة للتصديق ومثيرة للاهتمام. وما يبدو سهلا وطبيعيا على الشاشة يحتاج فى وضعه لقدر كبير من المهارات الناضجة.

تقييم النتائج

تقييم النتائج أداة تساعد كلا من المدرس والطالب، لأنه لا يقيم فقط ما يوجد فى رءوس الطلاب، ولكن أيضا ما يستطيعون تحقيقه على الشاشة. لاحظ أن المعايير تتعلق بما هو خاص بالمفاهيم والإبداع، وليس مجرد التقنيات المعتادة. والطلاب يحبون فى هذا التقييم تركيزه على النتائج المرغوبة والإيجابية. (الشكل ٦-١ .(ومن خلال طيف كامل من المعايير، يؤسس المدرس أرضية عريضة للنقاش. إذا كنت تدرس بدون معلم، استخدم التقييمات لتقيم ذاتك فى كل فرع من عملك.

وعبر شهور طويلة، راجع تقييمات المشروع لترى كيف تطورت مهاراتك. ووضع دوائر حول الدرجات تجعل من السهل إجراء التقييم لأنها تشكل رسما توضيحيا. تمتع بإنجازاتك، وركز على تحسين جوانب النقص فيك. وهناك مدرسون يفضلون أن يقوم الطلبة بتقييم أعمال زملائهم، لأن ذلك يجعل الدرجات أكثر واقعية فى كشفها عن أعمالهم ذاتها.

طريقة وضع الدرجات

كل جدول لتقييم النتائج يحتوى على قائمة بالأوجه المرغوبة عندك، وعند المجموعة إذا أجرت التقييم. ضع دائرة حول الدرجة الملائمة. إن الأرقام ليست مفيدة فى حد ذاتها، لكنها مطلوبة لصنع القرارات. والمقياس ذو الخمس نقاط كالتالى:

صفر	ليس حقيقيا أو غير مطبق
١	حقيقى بدرجة ضئيلة
٢	كذا وكذا (يعنى)
٣	مقبول ومتوسط
٤	جدير بالاعتبار
٥	حقيقى بدرجة كبيرة

حول تطوير قدراتك

التكنيك: المشروعات التالية سوف تساعدك على تطوير مدى واسع من مهارات الإخراج والمونتاج. إن الأفلام التجريبية تكون أحيانا حول التكنيك السينمائى، لكن فى الأفلام الروائية من التيار السائد نادرا ما يكون التكنيك هدفا فى حد ذاته. لقد قال توماس هاردى: «الفن هو السر فى أن تصنع شيئا زائفا يخلق تأثير الشىء الحقيقى»، وهو ما ينطبق على الاصطناع الفنى فى معظم السرد السينمائى. إن التكنيك الجيد يكون شفافا، وغير ملحوظ بواسطة المتفرج لأن الفيلم يستحوذ على خياله. لكن التكنيك الضعيف، أو البراعة التقنية إذا طبقت بشكل خاطئ، هما التكنيك الذى يفرض نفسه ويربك هدف الفيلم، بالطبع إلا إذا كان الفيلم شكلانيا ويدور حول صناعة الأفلام.

والمشروعات الأولى تستكشف التقنيات الأساسية، وتجسد مادة الموضوع المتواضعة، لكن لا تجعل ذلك يخدعك بأن تعتقد أنه تحت مستواك. لقد قدمت متطلبات، وطرق عمل، ونصائح، لكننى تركت الكثير حول حل المشكلات، وهى المنطقة الأكثر فائدة لتعلمك، تركتها لذكائك وسعة حيلتك. وعندما يتطلب

المشروع إضاءة، اجعلها بسيطة حتى تتفادى الانحراف إلى مجرد الاستمتاع بالتصوير السينمائى.

جلسات النقد: قم بتقييم المشروعات فى جلسات جماعية أو فى الفصل الدراسى إذا استطعت، حتى تتعود على العمل مع مجموعة من المتعاونين معك، وتتعلم الأخذ والعطاء عن طريق النقد. وإذا كان لأحد المشروعات الكثير من معايير التقييم، خصص لكل شخص معايير قليلة محددة لكى يراقبها ويلاحظها، بما يضمن مناقشة عميقة يتعلم منها كل فرد. ومهمة من صنع العمل هى الإنصات، وأخذ ملاحظات حول رد فعل الجمهور، ولا يقول شيئا. لا تشرح أبدا ما كان يجب على الجمهور أن يفهمه، إن "قولك" هو فيلمك، ويجب أن تصحح أعمالك فى ضوء ما فات على جمهورك.

مزيد من المساعدة: لمزيد من المعلومات، استخدم معجم المصطلحات فى آخر الكتاب.

المشروعات

المشروع ٦-١ :التقنيات الأساسية: «الذهاب والعودة»

هذا المشروع بدون حوار، ويطلب منك أن تؤسس لشخصية وموقف امرأة تأمل فى أن تصل إلى مبنى، لكنها تكتشف أنها فقدت مفاتيحها. وخلال الاستكشاف والعودة إلى سيارتها لتبحث عن المفاتيح، يمكن أن تتعرض للعديد من المشاعر المرهفة: الضيق، والقلق، والراحة، وربما الاستمتاع. توقع تدريبا على أساسيات اللغة السينمائية مثل الحفاظ على اتجاه الشاشة بالنسبة للشخصيات والحدث، والعمل على نجاح القطع بين لقطات الحدث على نحو يحقق المطابقة بينهما. (انظر "صنع القطع المطابق للحدث" و"دليل القطع المطابق" فى المشروع ٦-١ أ).

المهارات المطلوب تطويرها:

الحفاظ على اتجاه الشاشة

حركة الكاميرا البان والتيلت لتتبع الحدث

كادر الصورة والتكوين لتحقيق الإيحاء بالعمق.

ـ المونتاج: القطع المطابق للحدث، القطع بين حجمين مختلفين لصور متشابهة باستخدام الحدث كجسر، القطع بين زوايا تكميلية لنفس الحدث.

ـ رواية قصة من خلال الحدث والسلوك، وليس الكلمات.

ـ الحذف (ضغط الزمن الحقيقى إلى زمن سينمائى).

ـ المونتاج إلى موسيقى.

صنع نسخة طويلة فضفاضة (التجميع الأول)، ونسخة قصيرة محكمة (النسخة الناعمة).

٦-١أ: الخطة، والتصوير، والمونتاج للنسخة الطويلة

الحدث: سيارة تقترب. مارى المرأة التى تستقلها تخرج من السيارة وتقترب من منزل، تنظر إلى أعلى نحو نافذة. تصعد درجات سلم إلى الباب الأمامى، حيث تكتشف أنه ليس لديها المفاتيح. تعود إلى سيارتها مرتبكة، وهى تأمل فى أن تكون مفتوحة. تجد أن أبواب السيارة مغلقة، تصدر عنها ردود أفعال المفاجأة، إنها تعتقد أن المفاتيح مغلق عليها فى السيارة. إنها تنظر بصعوبة إلى داخل السيارة، لا تجد المفاتيح معلقة فى مكانها. تربت على جيوبها وتنظر حولها فى ذعر، ترى مفاتيحها ملقاة بجوار البلاعة. تلتقط المفاتيح وتشعر بالراحة وتعود إلى المنزل.

الشكل ٦-٢ عينة من الخطة الأرضية. اضبط خطتك الأرضية على موقع التصوير (خطتى الأرضية هى طريق اتجاه واحد حتى يتاح أن تقع المفاتيح من سائقة السيارة بالقرب من البلاعة بجوار الرصيف). الخطة الأرضية توضح خط سير مارى، وأوضاع الكاميرا الأساسية لتغطية الأجزاء المختلفة للحدث. الصوت غير ضرورى.

الشكل ٦-٣ لوحات قصة توضح الكادرات الخاصة بكل وضع للكاميرا. قم بعمل خطتك الأرضية، ووضع أوضاع الكاميرا وكادرات لوحات القصة الأساسية. هنا عينة من قائمة اللقطات ذات العلاقة بالخطة الأرضية للكادرات من A حتى G:

- لقطة تأسيسية للمكان من وضع الكاميرا A والسيارة تصل كما فى الكادر A.

لقطة متوسطة بحركة بانورامية مع مارى من اليسار إلى اليمين. عندما تدور حول زاوية الممر تغير اتجاه الشاشة الخاص بها، وتنتهى كما فى الكادر B.

لقطة قريبة متوسطة لقدمى مارى وهى تسير من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين على الرصيف، ثم تصعد السلم، وهى لقطة متعددة الاستخدامات (تسمى insert كما فى الكادر D١.

لقطة قريبة كبيرة بانورامية وتليفوتو لرأس مارى بينما تسير، وتنظر إلى أعلى نحو النافذة كما فى D٢.

القدمان تدخلان اللقطة تهبطان السلم، الكاميرا تيلت إلى أسفل لتتبع الحدث، الكادر G.

لقطة من فوق الكتف لمكان وضع المفاتيح فى السيارة، الكادر F١.

لقطة وجهة نظر، F٢.

لقطة قريبة للمفاتيح عند البلاعة، يدها تصل إلى الكادر وتلتقط المفاتيح، F٣.

فى أكثر أشكال المونتاج بساطة، يمكن للمشهد أن يُختصر على النحو التالى:

وضع الكاميرا	رقم اللقطة	الحدث
A	1	السيارة تصل، تخرج منها مارى، تغلق الباب، تخرج من يمين أسفل الكادر.
B	2a	تدخل مارى من اليسار إلى اليمين، تبدأ فى عبور الكادر.
D2	3	لقطة قريبة وهى تنظر إلى أعلى نحو النافذة.
B	2b	هذه هى بقية اللقطة2a، مارى مستمرة من اليسار إلى اليمين، تدور حول زاوية الممر، تسير من اليمين إلى اليسار فى اتجاه السلالم وتصعد عليها.

C	3	مارى تصعد فى الكادر من اليمين إلى اليسار، تبحث فى ارتباك عن المفاتيح، لا تجدها، تنظر إلى السيارة، تستدير خارجة من الكادر.
B	4	تهبط مارى السلالم عبر الكادر من اليسار إلى اليمين، تستدير عند زاوية الممر، وتعبر الكادر من اليمين إلى اليسار.
E	5a	تصل مارى من يمين الشاشة، تسير من اليمين إلى اليسار فى اتجاه السيارة، وتفشل فى أن تفتح بابها فتشعر بالضيق الشديد.
F1	6	هى تعبر الكادر، تنظر من اليمين إلى اليسار لترى إذا ما كان المفتاح معلقا بداخلها، تنظر إلى داخل السيارة.
F2	7	وجهة نظرها لداخل السيارة، المفاتيح غير موجودة.
E	5b	مارى تفرد طولها، تربت على جيوبها، ترى شيئا على الأرض خارج الكادر.
F3	8a	لقطة قريبة للمفاتيح على الأرض بالقرب من البلاعة، اللقطة من وجهة نظر مارى.
E	5c	مارى تنحنى على الأرض. لقطة قريبة للمفاتيح، يد تدخل الكادر لتلتقط المفاتيح وتتراجع.
E	5d	مارى تفرد طولها، تبدو قد استراحت، تخرج فى اتجاه الكاميرا ويصبح الكادر أسود. نهاية المشهد.

لاحظ أن اللقطة ٢ تتقاطع مع لقطة قريبة، بينما اللقطة ٥ تقاطعت ثلاث مرات مع لقطة قريبة. عندما تقوم بالإخراج من أجل مونتاج متقاطع مثل هذا، لا

تضيع وقتك فى تصوير لقطات رد فعل منفصلة، قم بتصوير جزء أكبر أو حتى الحدث كله فى حجمين مختلفين للقطات. وبعد ذلك، وخلال المونتاج، قم باختيار الأجزاء التى تحتاجها من اللقطة الكاملة المستمرة. وبقدر ما يستمر التمثيل فإن الممثلين سوف يظلون فى حالة "تركيز"، أى أنهم سوف يبقون ذائبين فى واقع شخصياتهم.

لاحظ فى نهاية اللقطة ٥، عندما تعود مارى ومعها المفاتيح، أن حركتها استخدمت ليصبح الكادر مغلقا وأسود من خلال حركتها إلى اليمين فى اتجاه الكاميرا. ولكى تنتهى إلى اللقطة التالية، اجعل ظهر الممثلة أمام عدسة الكاميرا، وعندما يبدأ التصوير وتسير مبتعدة عن الكاميرا يظهر الكادر التالى ومكوناته. تلك هى إحدى أدوات الانتقال العديدة، والأداة الأبسط هى القطع المباشر. والاستخدام المفرط للأدوات المبهرجة سوف يؤدى بالمتفرج إلى الإحساس بالعبث والخداع.

قم بمونتاج هذه النسخة الطويلة أولا، وضع فى اعتبارك القطع من اللقطة a٢ إلى اللقطة ٣.

حافظ على إيقاع سير مارى عبر القطعات، واحذر أن تجعل الممثلة تخطو خطوتين على نفس القدم. إنك تحتاج إلى وعى بالإيقاع لتقوم بالمونتاج بين لقطات السير، وفى كل ما يتضمن نوعا من الإيقاع.

عند القطع من اللقطة ٥ a إلى اللقطة ٦ قد تكون هناك حاجة لمطابقة الحدث، وإليك بعض القواعد فى هذا المجال.

صنع قطع مطابقة للحدث:

القطع خلال الحدث (أو الفعل أو الحركة) هو دائما أفضل من القطع خلال السكون. فعندما يستمر الحدث (أو الفعل) عبر القطع، فإن العين لا تكاد تلحظ التغيرات فى التكوين أو الموضوع. وينجح القطع من خلال مطابقة الحدث عندما لا تقوم اللقطة الأولى بأكثر من بداية الحركة ، فتتلقى اللقطة التالية هذه الحركة وتكملها فى بقية الحدث.

دليل للقطع المطابق

من أجل تحقيق أفضل مطابقة للفعل، اتبع الخطوات التالية:

الخطوة الأولى: اترك اللقطة الأولى حتى تأسيس بداية الفعل. لا تستخدم من الحدث أكثر مما نحتاجه للتعرف على طبيعة الفعل (النهوض، الوصول إلى مقبض الباب، تسريح الشعر، إلخ). إن هذا مهم لأن العين تتوقف عن الملاحظة النقدية بمجرد أن نعرف ماذا سوف يحدث بعد ذلك.

الخطوة الثانية: أكمل معظم الفعل من خلال اللقطة التالية (التى قد تكون قريبة أو عامة)، لكن كن واعيا بأنه إذا كان الحدث الذى يدور عبر القطع سريعا فإن عليك أن تكرر ثلاثة أو أربعة كادرات من الحدث فى بداية اللقطة الثانية. وهذا التراكب ضرورى لأن العين لا تلحظ أول ثلاثة أو أربعة كادرات من الصورة الجديدة. وبالطبع فإن العرض بطريقة الكادر كادر سوف تكشف عن هذا التكرار، لكن عند العرض بالسرعة العادية سوف يبدو الحدث ناعما ومتصلا.

إن القطع من اللقطة ٥ c إلى اللقطة ٨ b يستخدم نفس القاعدة. دع مارى تبدأ فى الانحناء، ثم اقطع إلى المفاتيح مع اليد وهى تدخل أعلى الكادر بعد بداية اللقطة ببرهة قصيرة، وإذا تركت زمنا كبيرا قبل أن تظهر اليد فإن هذا سوف يتضمن أن مارى عملاقة طولها ٢٤٠ سم.

المعايير: شغل نسختك التى قمت بمونتاجها، واصنع جدولا يوضح بالدقيقة والثانية أطول اللقطات. قم بتقييم المعايير فى الجدول ٦-١ أ/ ب (المونتاج) فى الشكل ٦-١ .النتائج سوف توضح أين نقاط القوة فى تكنيكك وما هى النقاط التى تحتاج إلى تحسن.

٦-١ب: المونتاج إلى نسخة أكثر اختصارا

التقييم: شغل نسختك، وحدد اللحظات الحيوية والتى تربط مادة الموضوع. بالطبع فإن لقطة طويلة تظهر مشى الشخصية ليست بذات أهمية كبيرة، إذا استدارت مارى لتعود فى اتجاه السيارة، فإننا لسنا فى حاجة إلى أن نراها تسير

المسافة كلها لتصل إلى السيارة. قم بتنقيح النسخة الأولى لتصنع نسخة أكثر اختصارا، وهنا سوف تكون اللقطات القريبة التى لم تستخدم مفيدة فى وصل اللقطات. وفى القائمة المختصرة التالية، سوف نضع خطا تحت هذه اللقطات القريبة التى أضيفت:

موضع الكامير	رقم اللقطة	الحدث
A	1	السيارة تصل، تخرج منها مارى، تغلق الباب، تخرج من أسفل يمين الكادر.
B	2a	تدخل مارى الكادر من اليسار إلى اليمين، تبدأ فى عبور الكادر.
D2	3	لقطة قريبة لمارى وهى تنظر إلى أعلى نحو النافذة.
B	2b	تلك هى بقية اللقطة 2a، تستمر مارى من اليسار إلى اليمين، تدور حول زاوية الممر، تسير من اليمين إلى اليسار فى اتجاه السلم وتصعد عليه.
C	3	تظهر مارى فى الكادر من اليمين إلى اليسار، تبحث عن المفاتيح فى ارتباك، لا تجدها، تنظر فى اتجاه السيارة، وتعود.
G		قدمان تنزلان من على السلم.
D1		لقطة قريبة لقدمين تسيران على الرصيف من اليمين إلى اليسار
B	4	مارى تهبط على السلالم عبر الكادر من اليسار إلى اليمين، تستدير عند زاوية الممر، وتعبر الكادر من اليمين إلى اليسار.
E	5a	مارى تصل من يمين الشاشة، تسير من اليمين إلى اليسار فى اتجاه السيارة، تفشل فى فتح باباها، تلعن الظروف.

F1	6	تعبر الكادر، تستدير وتنظر من اليمين إلى اليسار لترى إذا ما كانت المفاتيح داخل السيارة، تنحنى لتنظر.
F2	7	وجهة نظرها لداخل السيارة إلخالى
E	5b	تفرد طولها، تتحسس جيوبها، ترى شيئا على الأرض خارج الكادر.
F3	8a	لقطة قريبة للمفاتيح مستقرة بجوار البلاعة من وجهة نظر مارى.
E	5c	رد فعل مارى، تنحنى على الأرض.
F3	8b	لقطة قريبة للمفاتيح، يد تدخل الكادر، تأخذ المفاتيح.
E	5d	مارى تفرد طولها وقد بدت عليها الراحة، تخرج فى اتجاه الكاميرا فيتحول الكادر إلى الأسود.

نهاية المشهد

المناقشة: ما هو طول المشهد الآن؟ يجب ألا يفقد شيئا مما هو مهم فى السرد، ومع ذلك فإنه أقصر بنسبة من ٣٠ إلى ٥٠ فى المائة. انظر إذا ما كنت تستطيع تقصير المشهد كله ليكون بين ٣٠ و٦٠ ثانية. شغل الفيلم مرة بعد أخرى حتى ترى لقطات أو أجزاء من لقطات يمكن حذفها. اجعل المتفرج قادرًا على استنتاج ما تريده أن يستنتج، من خلال استخدامه الفعال لخياله بملء مناطق الاختصار والحذف. تعامل مع المتفرج باعتباره شريكا ذكيا وإيجابيا، وليس مستقبلا سلبيا فى حاجة للإفراط فى المعلومات.

٦-١ج: إعداد المشهد للموسيقى

بعد أن اكتشف إلى أى حد هناك مزيد من الطول فى بعض اللقطات يمكن ويجب اختصاره، فإن باستطاعتك الآن أن تحول مارى إلى نجمة موسيقية. حاول أن تجد مقطوعة موسيقية ذات إيقاع قوى يمكن أن تدعم الطابع المزاجى

للمشهد. قم بإعادة مونتاج المادة، واجعل القطع المونتاجى والأجزاء الكبيرة من الحدث على ضربات الإيقاع أو على تغيرات التوزيع الأوركسترالى. تذكر أنه لكى يظهر أى قطع على المازورة، فيجب أن يحدث قبل ثلاثة أو أربعة كادرات من النقطة الحقيقية للنبضة الموسيقية، وذلك بسبب التأخر الإدراكى الكامن فى القطع لصورة جديدة. ما لا يمكن تغييره فى نسختك السابقة هو فقط القطع المطابقة الحدث أو الفعل، وكل ما يمكنك أن تفعله هو العثور على نقطة القطع التى تحقق الإيقاع.

المناقشة

إلى أى حد تحققت مواءمة الحدث مع الموسيقى؟

هل القطع على النبضة (أو المازورة) أصبح متوقعا على نحو رتيب؟ إذا كان الأمر كذلك، حاول القطع على أجزاء من المازورة.

كم قدر من التنازلات التى اضطررت إليها مع النسخة الدقيقة لكى تلائم الحدث مع الموسيقى؟

ماذا أضافت الموسيقى إلى تأثير النسخة السابقة؟

المشروع ٦-٢: دراسة الشخصية

المهارات المطلوب تطويرها

الكشف عن الشخصية من خلال الحدث

استخدام كاميرا "سينما الحقيقة" المتحركة المحمولة على اليد.

ضبط أوضاع وحركة الكاميرا والممثل لتحقيق التفاعل بينهما.

تطوير التفاعل بين الكلمات والحدث (الفعل).

فرض وجهة نظر ثانية.

٦-٢ أ: الخطة، البروفات، وتصوير لقطة طويلة زمنيا لفعل يكشف عن الشخصية

ألان يصنع بطريقته المتفردة الإفطار وحده. تبعا للممثل الذى يقوم بالدور، فإن أمامك الفرصة لتظهر مشاعر مختلفة، فقد يكون ألان مسليا، أو حالما، أو مكتئبا، أو شديد الحرص، أو مهملا، وهو فى كل حالة يصنع إفطاره بحالة ذهنية خاصة وعواطف محددة. طور أفكارك خلال البروفات:

قرر أولا ماذا سوف تكون شخصية ألان.

ثم قرر الموقف الموجود فيه.

ثم تصور كيف ستجسد الشخصية والموقف كفعل دون أن تخبر المتفرج بشكل تقريرى ما يجب أن يلاحظه. ركز على المصداقية كما لو أن ذلك واقع يتم تصويره بكاميرا مختفية.

يجب أن تكون تغطية الكاميرا للحدث متلائمة مع ما يطوره المخرج والممثل، وأوضاع وحركة الكاميرا تتطور من العلاقة التبادلية بين الكاميرا والممثل. لاحظ أن الأفعال السريعة عندما يتم تصويرها فى لقطات قريبة سوف تظهر على الشاشة بشكل غير عادى، إلا إذا قللت السرعة بمقدار الثلث.

قد تحتاج إلى إعادة ضبط أماكن وحركات الممثل والكاميرا -أى أن تطلب من الممثل أن يقوم ببعض الأفعال وهو يقترب من الكاميرا، وأفعالا أخرى وهو يبتعد عن الكاميرا، لذلك فإن الحدث كله سوف يكون مرئيا دون أن تتحرك الكاميرا. قد تحتاج إلى بعض الإضاءة. ولهذه المعالجة شبه التسجيلية حاول أن تضع حوامل الإضاءة معا أمام أقل الحوائط أهمية حتى تسمح للكاميرا بأقصى قدر من الحرية فى أن تتحرك دون أن ترى (أو تلتقط) حوامل الإضاءة وأسلاك الكهرباء. اجعل الضوء ينعكس على السقف الأبيض أو على عاكس أبيض حتى تظهر الظلال ناعمة.

استمتع بالتصوير، وضمِّن الآتى فى تغطية الحدث:

- الحدث الذى يمتد أربع دقائق تقريبا يكشف عاطفيا عن الملامح الأساسية لشخصية الان، وطابعه المزاجى، وماضيه ومستقبل القرويين.

- تعامله المتفرد (أو غريب الأطوار) مع الأشياء. (لا تستخدم أشخاصا آخرين أو محادثات تليفونية).

- لقطة واحدة دون توقف من كاميرا محمولة على اليد مستخدما عدسة زاوية واسعة.

- حركة كاميرا (بان، تيلت، لقطة تتبع بكاميرا محمولة على اليد) لتتبع الحدث أو الكشف عما هو ضرورى.

- لقطات قريبة وعامة باستخدام مسافة متغيرة بين الموضوع والكاميرا. يمكن تحقيق ذلك من خلال حركة اقتراب الكاميرا وابتعادها، أو بوضع ألان لكى يكون قريبا أو بعيدا عن الكاميرا.

- استغلال كامل للمكان فى المطبخ. الكثير من البروفات مع الكاميرا، حتى يبدو كل ما سبق ناعما وطبيعيا.

- لقطات القطع خارج السياق cutaways، ولقطات وجهة النظر، واللقطات الدخيلة inserts، لتستخدم فى إصلاح المونتاج عند الضرورة.

- والفرق بين اللقطة الدخيلة، واللقطة خارج السياق، ووجهة النظر، هو:

- اللقطة الدخيلة تلتقط أحد التفاصيل الموجودة بالفعل فى اللقطة الرئيسية، وتقوم بتكبيرها بطريقة يمكن استخدامها.

- القطع خارج السياق يُظهر شيئا خارج كادر اللقطة الرئيسية.

- لقطة وجهة النظر تحاكى ما تراه الشخصية من خلال خط عينيها.

ولكى لا تظهر لقطات خارج السياق، واللقطات الدخيلة، ولقطات وجهة النظر، على أنها متعسفة أو مقحمة، يجب أن يكون وراءها "دافع" فى أفعال الشخصية، أو من خلال المنطق المتسق لرواية القصة. وعلى سبيل المثال إذا نظر ألان إلى

خارج الكادر فى لقطة واسعة، فإنك تستطيع أن تستخدم هذه النظرة كدافع للقطع إلى وجهة نظره (للقطة خارج السياق) لعصفور يحط على حاجز النافذة.

المناقشة: حاول أن تستخرج ما يلى من خصائص عملك:

- ما الذى يمكن - بشكل عام - أن يعوق عمل الكاميرا على نحو ناعم ومتدفق؟
- ما هو عيب لقطة تغطية طويلة زمنيا؟
- وما هى مزاياها؟
- ما هو الفرق فى المشاعر عندما يقع الحدث عبر عرض الكادر بدلا من العمق بين مقدمة الكادر وخلفيته؟
- ما هى نتائج حركة الكاميرا والتكوين فى الكادر؟
- عندما تنظر الكاميرا بعيدا عن ألان، وتتخذ مبادرتها إلخاصة، ماذا يكشف ذلك؟ (ربما - على سبيل المثال، تظهر أنه بينما كان ألان يبحث عن البيض كانت المقلاة تحترق).
- متى يكون منطقيا ومقبولا أن تفاجأ الكاميرا، أو يظهر أنها تعرف ماذا سوف يحدث بعد ذلك؟
- هل يشعر المتفرج أنه يتلصص على ألان غير الواعى بذلك، أم أنه يشعر أن الكاميرا تقوده إلى أفكارها عن ألان وتظهر على نحو متعمد عناصر محددة منه؟
- ما الذى يحدد الطابع المزاجى الذى تستخدمه رواية القصة؟
- إلى أى حد تكون اللقطة مثيرة دراميا، وأين المناطق الفاترة أو الميتة؟

٦-٢ب: إضافة مونولوج داخلى

الذهاب إلى مدى أبعد: الآن أضف مونولوجا داخليا كصوت من خارج الكادر، حيث نسمع ما يفكر فيه ألان. فى التخطيط لذلك سوف تحتاج إلى وضع الآتى فى اعتبارك:

- ما هى الأفعال التى يقوم بها آليا لأنها من عاداته القديمة؟

- ما هى الأفعال التى تحتاج إلى التفكير؟

- على أى أساس يتم اتخاذ كل قرار؟

- عند أى النقاط تكون أفكارك الشخصية فى الحاضر؟

- عند أى النقاط تنتقل أفكار الشخصية بعيدا فى الزمان والمكان، ولماذا؟

متى نلاحظ بشكل واعٍ ما نفعله، ولماذا؟

لا تنس أن تسجل أصوات الجو المحيط (المعروف باسم شريط الطنين أو نغمة الغرفة) لكى تستخدمها فى فترات صمت التعليق من خارج الكادر، وهذا التسجيل يتم للغرفة عندما لا يكون هناك حدث أو حوار. إن لكل موقع تصوير صوت الصمت الخاص به، وإذا لم تفعل ذلك فسوف تكون هناك اختلافات فى مستوى شريط الصوت.

التقييم: عندما نكمل المشروع، قم بالتقييم أو المناقشة على النحو التالى:

- أين كان صوت المونولوج الداخلى يعطى معلومات زائدة للمتفرج؟

- أين كان يعطى معلومات أقل؟

- هل هناك تكرار زائد فيما قد سمعت لأنه يمكن استنباطه من الفعل؟

- هل استخدام الصوت من خارج الكادر ببراعة لإعداد المتفرج لأن يلاحظ أو يفسر شيئا سوف يفوته بدون ذلك؟ وهل حدث أن فاته شىء؟

- هل تعرض الشىء بالصورة ثم بالصوت، أم العكس؟ أيهما أفضل؟

- بشكل عام، هل تستخدم صوتا من خارج الكادر أكثر أو أقل من اللازم؟

٦-٢ب: الكونترابونط الصوتى ووجهة النظر

الذهاب إلى مدى أبعد: سوف نعمل مرة أخرى على القطعة الأصلية، الآن اكتب وسجل تعليقا بديلا لصوت من خارج الكادر، وبدلا من أن يكمل ما تراه، اجعله يتناقض معه بحيث يكشف حقيقة جديدة. فعندما يوحى الفعل بأحد المعانى، وتوحى وجهة نظر الآن بمعنى آخر، فإن وجودهما معا يعطى مجموعة

مركبة من الاحتمالات. الهدف هنا هو تطوير التوترات بين الصورة والصوت، وسلسلة من المعانى الملتبسة أو حتى التناقضات بما يدعو المتفرج إلى أن يكون أفكاره الخاصة حول هذا التعارض. إنك بذلك تدفع المتفرج أن يكون إيجابيا فى تطوير أفكار حول شخصية ألان. من الأصوات المقترحة ما يلى:

- ألان يخبر معالجه النفسى كيف اختفت دوافعه القهرية، بينما ترى أنها لم تختف بعد.

- ألان يتدرب لإثبات كفاءته فى مقابلة عمل مهمة قادمة.

- أم ألان تخبره كيف يأكل جيدا وهو الآن يقوم بإعداد الطعام بنفسه.

- زوجة ألان تخبر صديقة امتنانها لبساطة وسهولة الحياة معه.

- ضابط أمن يشرح أن ألان مسئول عن أفعاله.

وإذا لم تكن الشخصية تقرأ من يوميات أو خطاب، عليك أن تتجنب الصوت الديناميكى للممثل وهو يقرأ، فحتى أكثر الممثلين احترافا يجدون صعوبة فى جعل قراءة النص تلقائية كأنها تفكير مرتجل. ولحسن الحظ فإن هناك طريقة سهلة لذلك، قل للممثل الأفكار وناقشها معه، ثم قم بمونتاجها مع الحدث، سوف تحقق بالتأكيد نوعا من التلقائية. لا تنسى أن تسجل صوت الغرفة لتستخدمه فى فواصل الصمت داخل الصوت من خارج الكادر.

بالطبع هناك إمكانية كبيرة للكوميديا هنا، لكن هل خلقت التعاطف مع شخصيتك الرئيسية، أم أنه ظهر كمهرج؟ يجب تطوير الصوت من خارج الكادر بعناية وإجراء بروفات عليه. وبالنسبة للأصوات المقترحة سابقا، كن واعيا أنهما وجهة نظر ألان عن نفسه، ويجب أن يسمحا للمتفرج بتطوير إحساس مستقل قد يؤكد فكرة المعالج النفسى أو صاحب العمل وليس فكرة ألان. أما الأصوات الثلاثة الباقية فهى وجهات نظر قد تخدم صورة من يتحدث أكثر من خدمتها لصورة ألان.

المناقشة: - هل قمت بزيادة الاهتمام فى الفترات بين الأفعال وبعضها البعض؟ (استخدم الصوت من خارج الكادر لرفع مستوى الأجزاء الفاترة، اترك الأفعال الواضحة تتحدث عن نفسها).

- هل تركت مؤثرات صوتية مثيرة للاهتمام فى حالة وضوح (مثلا إسقاط ألان لحذائه)؟ أضف التعليق من خارج الكادر على تراك صوتى ثانٍ، واترك أجزاء واضحة من الصوت الأصلى المتزامن. ارفع مستوى هذا الصوت المتزامن بين فقرات الصوت من خارج الكادر. التراك "فى المقدمة" قد يكون الصوت من خارج الكادر، أو الحوار، أو المؤثرات الصوتية، أو الفعل من التراك المتزامن.

المشروع ٦-٣ :استغلال موقع التصوير

المهارات التى يجب تطويرها هنا:

- تطوير الطابع المزاجى.
- تحويل الطابع المزاجى من الموضوعى إلى الذاتى.
- أستخدم علاقة السبب والنتيجة.
- استثمار الإيقاعات الداخلية الكامنة فى المشهد.
- تضمين كل من الحالة الذهنية ووجهة النظر.
- تقديم تطور فى الشخصية أو الموقف.
- استخدام الصوت المتزامن كمؤثرات.
- استخدام الموسيقى لتأكيد الجو المحيط أو تفسيره.

٦-٣ أ: استغلال البيئة المحيطة دراميا

هذا المشروع يتطلب عملا بحثيا كبيرا، وسوف تحتاج إلى ساعات من الملاحظة ومعك كراسة. قم باختيار مكان مثير للاهتمام مثل ميناء، أو مزرعة، أو ملعب، أو مكتبة، أو صالة مطار. أنت تريد تجسيد كيان مادى وليس تجسيد حدث بشرى. ضع ملاحظاتك فى سيناريو يتضمن أفضل التفاصيل. يمكن أيضا

أن تضع وجهة نظر لشخصية ما مادام وجودها قابلا للتصديق. وبدون استخدام شخصيات متكلمة بتطوير مشهد من حوالى دقيقتين يصور حالة مزاجية، ويكون له بناء عضوى مع الحياة اليومية فى هذا المكان، كما يتعرض هذا المزاج للتغير والحدة. خلال تخطيطك لهذا المشهد ضع فى اعتبارك الآتى:

ما هو الوجود داخل المكان ويساعد فى بناء المشهد؟ (المسافرون يصلون إلى المطار، ثم يرحلون من بوابة المغادرة؟ تقدم الزمن؟ زيادة التعقيد فى الحدث؟ حركة استكشافية للكاميرا؟).

ما هى لقطات السبب والنتيجة التى يمكن أن تتجمع معًا فى مشاهد؟ (داخل مشهد غابة فى الشتاء، أنت تؤسس لقطع الجليد التى تذوب، وقطرات الماء تتساقط عبر حاجز نافذة، تتساقط القطرات فى بركة، ثم تتجمع فى نهر صغير يتدفق وسط الثلج، إلخ).

هل هناك إيقاعات متضمنة يمكن استغلالها (تساقط قطرات الماء، مرور السيارات، بائع فى الشارع يكرر نداءه على بضاعته، كلب ينبح، إلخ).

هل المشاهد تنتقل من رؤية صغيرة إلى رؤية أعم وأكبر، أم العكس؟ (ابدأ بلقطة قريبة كبيرة لقطرات الماء، وانتقل شيئا فشيئا إلى رؤية للغابة كلها، أو العكس: ابدأ بلقطة عامة للمدينة، والنهاية تكون على صفيحة قمامة مليئة).

هل تستطيع أن تخلق نقطة تحول تمثل بداية لإحساس متغير أو مركز؟ (على سبيل المثال، فى كهف صحراوى، الكاميرا تكتشف عقب سيجارة مايزال الدخان يتصاعد منه، وهو ما يوحى بوجود إنسانى كامن فى حالة ترصد).

هنا يمتزج ما هو روائى مع ما هو تسجيلى، فالمكان أصبح شخصية مدروسة أضاف إليها راوى القصة نكهة خاصة. إننا نصنع نفس الاحتياجات الدرامية، باحثين عن تطور رؤية المكان وتغيرها، لذلك تشدنا إلى الاندماج إليها والتفاعل معها. إن البناء المكون من فصول ثلاثة (انظر الفصل الأول) قد تطور من المسرح، لكننا كما قلنا سابقا نستطيع تطبيقه على مكونات مشهد واحد، أو فيلم قصير، أو حتى فيلم روائى طويل.

وكما هو الحال دائما، فإن التباين والتناقض هما من أكثر العناصر إثارة للوعى. وفى مشهد على شاطئ البحر يمكن أن تصنع تجاورا بين لاعبين فى غاية الحماسة، وأشخاص بدينين يصلّون إلى الشمس، وهو ما يجسد مقارنة صارخة، أو بين الأمواج مقارنة بسكون الصخور. إن كل مكان -مثله فى ذلك مثل كل شخصية- يحتوى على "توترات جدلية" تقوم التعارضات بينها بتحديد مجال الموضوع، والمعنى الذاتى لكل من يشاهد هذا المكان.

وتبعا للمراقب الذى يروى القصة (طفل، رجل عجوز، شخص أجنبى، قطة، مستكشف، شخص يعود إلى ماضيه، إلخ)، فإن البيئة المحيطة يمكن تفسيرها على نحو مختلف تماما. ومن خلال ما تصوره وتعرضه، يمكنك أن توحى بوعى شخص محدد فى حالة مزاجية محددة، حتى لو لم نر هذا الشخص أبدا.

المناقشة:

- هل اعتمد المشهد على الصور وعلى النشاطات فيه، أم على شخصية إنسانية محورية؟

- هل تم استغلال الإيقاعات الكامنة جيدا؟

- هل كانت هناك بداية، ووسط، ونهاية؟ (بشكل مثالى، فإن التطورات تأتى من الإيقاعات والنشاطات الكامنة فى المكان).

- هل المشهد أساسا استجابة للمكان أو أنه فرض على المكان؟

٦-٣ب: إضافة موسيقى

الذهاب إلى مدى أبعد: الآن قم بإضافة الموسيقى، ولكن ليس الأغنيات. استهدف أن تعمل مع ارتباطات عاطفية وتعليق من خلال السلوك، ولكن ليس باستخدام الكلمات. جرب مقطوعات مختلفة على المشهد قبل أن تختار أفضلها وتضبط الفيلم حولها. عندما تضيف الموسيقى:

دع الأصوات الخاصة تتسلل خلال الموسيقى فى مواضع ملائمة.

قرر أين ولماذا تريد موسيقى خالصة، بدون أى صوت واقعى صادر من المشهد. إن اتخاذ هذه القرارات يثير نقاطا مهمة حول متى تحتاج الموسيقى إلى أن تكون "خالصة"، ومتى يزداد تأثيرها ومعناها بواسطة الأصوات القادمة من العالم "الحقيقى".

كن مستعدا لضبط أطول اللقطات ونقاط القطع المونتاجى لكى تتلاءم مع بناء الموسيقى التى اخترتها. إن الموسيقى لا تضاف فقط، يجب أن يكون هناك تفاعل متبادل بين العناصر البصرية، والصوت الواقعى (عند استخدامه)، والموسيقى.

تستطيع الموسيقى أن تفعل الآتى:

تضخيم ما تم خلقه بالصور، وتصور الحدث.

الإيحاء بشىء خفى يجب أن يبحث عنه المتفرج (على سبيل المثال: مشهد حصاد هادئ، مصحوب بلحن مارش ينذر بالخطر، أو منازل مهجورة فى منطقة حضرية خالية مصحوبة بموسيقى كورالية عاطفية لباخ).

توحى بما هو ذاتى سواء لإحدى الشخصيات فى الفيلم أو لراوى القصة (على سبيل المثال: هؤلاء الفلاحون الشبان يذهبون للموت فى المعارك على أرض أجنبية، أو أن الفقر والفشل هما بشكل ما جزء من خطة القدر للإنسانية).

ومن السهل على الموسيقى أن تبدأ، لكن الأقل سهولة هو أن تنتهى. إن بداية وتوقف حركة للكاميرا أو حركة إحدى الشخصيات يمكن أن تمثل الدافع لنقاط دخول الموسيقى وخروجها، ويمكن أيضا أن تكون نهاية أحد المؤثرات الصوتية وبدايته هما هذا الدافع. قم بدراسة مزيد من الأفلام الروائية من أجل مزيد من دراسة ذلك.

المناقشة:

- متى كان من المنطقى استخدام الموسيقى، ومتى لم يكن منطقيا؟
- متى كان استخدام الموسيقى إبداعيا أكثر من كونه مجرد تصوير للمشاعر؟
- ما هى العلاقة التى يجب أن تكون بين الموسيقى والحوار؟

- كيف يجب أن تكون العلاقة بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية الواقعية الصادرة من المشهد؟

- متى يجب أن تنتمى الموسيقى لعالم الشخصيات، ومتى يمكن أن تأتى من خارج هذا العالم؟

- هل يمكن أن تجد الموسيقى دافعا فى "صوت" رواية القصة فى الفيلم؟

- هل يمكنك مزج موسيقى من عصور مختلفة عن المشهد (استخدام موسيقى معاصرة على موضوع تاريخى مثلا)؟

- ما الذى يحدد نسيج المقطوعة الموسيقية وتوزيعها الأوركسترالى؟

المشروع ٦-٤: مشهد من شخصيتين يتم مونتاجه

المهارات المطلوب تطويرها:

- تخطيط وتصوير مشهد لتبادل الحوار.
- وضع الكاميرا.
- استخدام الإيقاعات اللفظية والكلمات المهمة فى المونتاج.
- التحكم فى وجهة نظر المشهد.

٦-٤ أ: التغطية المتعددة

نظرة عامة: رغم أن هذا المشروع قصير، فهو يغطى مساحة واسعة، ويحتاج إلى الابتكار وحسن التنظيم. إذا استطعت اقرأ بشكل مسبقا وبشكل سريع مرحلة الإنتاج/ التصوير (الفصول من ٢٦ إلى ٣١ .(إنك تستطيع أن تتعلم الكثير من صنع الخطط، وتنفيذها، ثم تقرير ماذا سوف تصنع على نحو مختلف فى المرة القادمة.

١ - اكتب مشهدا حواريا قصيرا (حوالى ثلاث دقائق) يستخدم ويستفيد من لعبة تدار فى مكان داخلى. يجب أن تدرك إحدى الشخصيتين أن الآخر يخدعه ولا يعرف كيف يلعب. أوجد مبررات لتصاعد هذا الموقف، وقم بتطوير ما يعنى ذلك بالنسبة لكل شخص.

٢ ـ حدد سيناريو التصوير بما تنوى أن يكون عليه القطع المونتاجى. خلال التصوير، يمكن أن تتجاوز عن أجزاء اللقطات التى لا تنوى استخدامها، وتطلب الانتقال إلى لقطة تراها مهمة.

٣ ـ قم بتصوير المشهد كله من ثلاث زوايا على الأقل. لقد كان هذا الأسلوب فى التغطية هو المعتاد فى هوليوود، ويجب أن يجد المونتير فيما بعد وجهة نظر ما فى هذه التغطية المتعددة. أما اليوم فإن هذه التغطية تعتبر هروبا من اتخاذ القرارات، بما يؤدى إلى ضياع فى جهد الممثلين، وزمن طاقم الفنيين، والفيلم الخام. لكن التغطية العريضة مفيدة هنا لأنها تسمح لك بالتجريب فى المونتاج.

خلق إيقاع فى المشهد: لكى تبدو الكوميديا مضبوطة على الشاشة، يجب زيادة إيقاعها بمقدار الثلث عما يحدث فى الحياة الحقيقية. وبالعكس فإن المشاهد الجادة يتم فى العادة إبطاؤها، خاصة فى نقاط النبضات (الموازير)، كما يجب الاستغلال الكامل للوقفات، وفترات الصمت، وانتقالات خط العين، وتبادل النظرات. والمخرج المتمرس يعرف أين النقاط العالية فى المشهد، وكيف يغير الإيقاع لصالح هذه النقاط. لكن المخرج المبتدئ يعكس فى العادة هذه الأولويات، ويحاول أن يضمن عدم وجود فترات صمت، أو فعل صامت، حتى إن ذلك قد يهدد بإثارة "الملل" فى المتفرج، فليس أبعد من ذلك عن الصدق.

إطالة الزمن أو ضغطه: لأن لديك فى غرفة المونتاج ضعف التغطية، فإن ذلك يسمح لك بمضاعفة لحظة مهمة ومثقلة بالدراما. ولكى تفعل ذلك، استخدم كل اللحظة فى اللقطة الأولى، ثم اقطع على اللقطة المطابقة التالية عند بداية اللحظة، وبهذه الطريقة يمكنك أن تضاعف زمن اللحظة على الشاشة، وهذا تكنيك مهم لإطالة الزمن عند النقاط المهمة. وبالعكس، إذا كانت اللحظة قد طالت أكثر من اللازم فى اللقطة، يمكنك اختصارها بالقطع مع اللقطة التالية مع حذف ما هو زائد.

الفعل، ورد الفعل، والنص الفرعى (ما بين السطور):

رغم أن المونتير لا يستطيع زيادة إسراع أو إبطاء الطريقة التى تكون عليها كلمات الحوار فى المشهد، فإنه يستطيع التحكم فى إيقاع وتوازن الفعل ورد الفعل،

وذلك ما يتضمن فى الجزء الأكبر منه النص الفرعى أو المعنى الموجود بين السطور. إن المونتير الواثق من نفسه يمكن أن يصنع اختلافا كبيرا فى درجة تفكير وإحساس المتفرج فى كل شخصية، كما يمكن للمونتير أن يحسن الإحساس بتكامل واتساق التمثيل.

الخطوات:

- قم باختيار الممثلين.

- حدد موقع التصوير.

- اكتب سيناريو يتضمن خلفية كل شخصية (من أين أتت) وإلى أين سوف تذهب بعد ذلك.

- اصنع نسخة من السيناريو وحدد فيها أماكن النبضات.

- قم بإجراء بروفات المشهد مع تطوير الحدث المصاحب، وحاول أن تجد المعانى الخفية فى المشهد.

- اصنع الخطة الأرضية التى تظهر حركات الشخصيات وأماكن الكاميرا (انظر الشكل ٥-٤ كمثال).

- حدد ماذا يجب على المشهد أن يحققه، وما هى وجهة النظر التى سوف يتشارك معها ويفهمها المتفرج:

أ - بشكل أساسى.

ب - بشكل جزئى.

- باستخدام نسخة أخرى من السيناريو، ولون خاص لكل وضع للكاميرا، ضع علامات على السيناريو لخطة المونتاج التى تنويها.

- استخدم الحركات الأساسية والكبرى للشخصية باعتبارها أماكن قطع مطابق للحدث، حتى تختفى القطعات خلف الحدث الذى يثير انتباه المتفرج.

- قم بتصوير المشهد كله من خلال كل زاوية أساسية ليتاح لك التجريب خلال مرحلة المونتاج.

- قم بالمونتاج مع الالتزام التام بالخطة، وحاول أن تعرف استجابة المتفرج.

- قم بإعادة المونتاج طبقا لما تشعر أنه يجب أن يحدث، وحاول مرة أخرى أن تعرف استجابة المتفرج.

- اكتب النقاط الأساسية التى سوف ترشدك فى مشروعك التالى معتمدا على ما تعلمته فى هذا المشروع.

المناقشة: إخراج ومونتاج مشهد حوارى مقنع هو من أحد أكثر المهام تحديا والتى يواجهها المخرج. كيف قمت بذلك؟

- إلى أى حد كانت صعوبة إنجاز نجاح مستمر خلال كل لقطة؟

- إلى أى حد كان إيقاع المشهد مضبوطا؟

- هل تم استغلال اللحظات المهمة على نحو فعال، وإذا لم يكن ذلك قد تحقق، فلماذا؟

- كيف كانت الكلمات التى كتبتها على لسان الممثلين؟

- هل بدا التمثيل فى هذا المشهد كأنه تسجيلى تم تصويره بكاميرا مختفية؟

- ماذا تعلمت حول إدارة الممثلين من هذه التجربة؟

- ماذا تعلمت حول الإخراج من نص مكتوب؟

٦-٤ب: المونتاج من وجهة نظر بديلة

استخدم اللقطات الكثيرة للتغطية، واجعل المتفرج يتوحد مع وجهة نظر مختلفة، مثل وجهة نظر شخصية ثانوية أو وجهة نظر راوى القصة الذى يعلم كل شىء عن الشخصيات.

المشروع ٦-٥ :التأليف من خلال الارتجال

المهارات المطلوب تطويرها:

- إشراك الممثلين فى تطوير فكرة السيناريو.

- التفاعل التلقائى والإبداعى بين الممثلين والمخرج.

- إخراج حدث يجب أن يندمج فيه الممثلون (مثل ما يحدث مع حدث عام لا يمكن التحكم فيه).

- مونتاج التغطية بالأسلوب التسجيلى.

- تطوير السيناريو من خلال الارتجالات المسجلة على شريط.

- اتخاذ القرارات بشأن الأسلوب.

- العمل بشكل حدسى، والتفكير خلال لحظة العمل.

٦-٥ أ: تطوير مشهد قصير

أهداف التأليف: حدد الخطوط العريضة لمشهد مرتجل من ثلاث إلى أربع دقائق بين شخصين، واجعل المشهد يتضمن انتقالا فى مشاعر إحدى الشخصيتين من البهجة إلى الغضب. ليس الهدف هو أن تصنع دراما عظيمة، ولكن أن تجرب بتغطية الكاميرا والمونتاج. إذا احتجت لمساعدة فى إخراج "الارتجال"، اقرأ الجزء الافتتاحى من الفصل ٢١ ?ثم اتبع التعليمات فى التدريب ١٩-١٥ :المشاعر الانتقالية. وعندما يصبح المشهد مستقرا إلى حد معقول، قم بتغطية المشهد بتصويره بكاميرا محمولة على اليد. افعل ذلك ثلاث مرات على الأقل، الأولى بالتركيز فى اللقطة على الشخصية الأولى، ثم على الشخصية الثانية، ثم على الشخصيتين معا. وبالمناسبة فإن تلك هى الطريقة التى تم بها تصوير المسلسل التليفزيونى الكوميدى "اكبح حماسك" (٢٠٠٠ (من إخراج لارى ديفيد.

إن الهدف هو أن تحصل على تغطية كافية، حتى تستطيع أن تقطع المشهد معا، ثم تتلاءم مع التنويعات الكامنة فى العمل المرتجل. قم بإحضار المصور فى وقت مبكر. لأنك تعتمد عليه خلال الارتجال لضمان جودة التغطية. وفى السينما التسجيلية المعروفة باسم "السينما المباشرة"، والمعروفة أيضا باسم تغطية الكاميرا المراقبة، لا يستطيع المخرج تنظيم تصوير اللقطات واحدة بعد أخرى، لذلك فإن المصور يتخذ قرارات ومبادرات مبتكرة، ويجب أن يكون لديه عقل درامى وليس مجرد مصور فوتوغرافى. سوف يكتشف المخرج سريعا إذا ما كان المصور لا يرى

إلا التكوين من خلال عدسة الكاميرا، أم أنه يستطيع أن يجد المعنى الدرامى والبؤرة الدرامية داخل المشهد. إن بعض المصورين يستطيعون ذلك، وبعضهم يمكنهم التعلم، لكن خذ حذرك من أن بعض المصورين يظلون فى إطار من يصنع تكوينا بصريا دون الإحساس به.

استخدام الكاميرا: مع تقدم كاميرا الستيديكام، والفيديو فائق الجودة، فى الأفلام الروائية الطويلة، فقد أصبح من الشائع القيام بالتغطية باستخدام الكاميرا المحمولة على اليد. إنها من الناحية الأسلوبية تقدم إحساسا قويا بالمراقبة الإنسانية التلقائية، على عكس الوجود المسبق والمسيطر فى التكوينات شديدة الدقة للكاميرا الثابتة. كما أن ذلك يعطى إحساسا بالذاتية فى التغطية كأن من يرى شخص يمكن أن يخطئ. وبالطبع فإن ذلك يكون متعسفاً فى بعض الأحيان، مثل تصوير مشهد لمنظر طبيعى للضباب على الجبل عند شروق الشمس، حيث لا يفترض وجود إنسان، وفى تلك الحالة يجب استخدام الكاميرا الثابتة.

تغطية الصوت: التقط كل ما تستطيع من الأصوات، وهو تحد حقيقى بالنسبة لمن يحمل الميكروفون. وفى الوقت الذى تتكيف فيه الكاميرا مع الحدث، يجب على عامل الميكروفون أن يبقى خارج الكادر وفى نفس الوقت يلتقط صوتا جيدا لموقف يتغير بسرعة ودون توقع. انتبه لتوازن الصوت قبل أن تعرض عملك على الجمهور، وإلا فإنهم سوف يفهمون المشهد على نحو خاطئ بسبب أى تناقض فى توازن الصوت. وأحد الحلول هو استخدام شريط صوت متعدد التراكات، وميكروفونات لاسلكية تضعها على كل ممثل ينطق بكلمات حوار، لتسجل كلا منهم على قناة منفصلة.

المونتاج: قم بمونتاج نسخة كاملة، وحافظ على شكل وطول الأصل.

المناقشة:

عرض الموقف الدرامى:

هل تم تقديم تفاصيل عرض الموقف والشخصيات بطريقة تجعل المتفرج يفهم الموقف؟ (من الأخطاء الفادحة والسهلة فى الارتجال عدم الانتباه لهذه المسألة الحيوية).

- هل كانت كل معلومة بهدف العرض يتم تقديمها بشكل فنى مختفٍ بما فيه الكفاية؟

- هل جاءت المعلومات مبكرة أو متأخرة أكثر من اللازم بعد مونتاج المشهد؟

تغطية الكاميرا:

- متى كانت اللقطات المتحركة المحمولة على اليد ملائمة أسلوبيا، ومتى لم تكن كذلك؟

- ما هى الإرشادات الأساسية التى يمكن اكتسابها للمستقبل؟

- هل كانت التغطية التلقائية جيدة، أم أن المصور كان يتفاجأ بما يحدث؟

- ما هو التأثير الذى تحدثه هذه اللحظات؟

- إلى أى حد كنت قادرا على تقديم وتجسيد البيئة المحيطة بالشخصيات؟

- هل كان التكوين يكشف عن العلاقات بين الأشخاص (ابن مكتئب على سبيل المثال فى مقدمة الكادر، وأم غاضبة فى الخلفية)؟

كيف يمكنك أن تبنى وجهة نظر أكثر تكاملا؟

هل نجحت فى اقتناص كل التفاصيل عن قرب؟

الصوت:

- إلى أى حد يُعتبر شريط الحوار مقبولا؟

- كم كانت صعوبة تغطية المتحدثين بينما كانت حركاتهم تلقائية؟

وجهة النظر:

من أى وجهة نظر جاء هذا المشهد؟

هل تنبع وجهة النظر أساسا من الأداء أم من معالجة الكاميرا؟ (إن من الصعب تحديد ذلك بدقة، لكنه أمر مهم بحيث لا يمكن تجاهله).

الارتجال:

ما الذى اكتسبته، وما الذى فقدته، من خلال ارتجال المشهد؟

- ما الذى اكتسبته، وما الذى افتقدته، بتغطية كاميرا محمولة على اليد؟

- إلى أى حد كانت الشخصيات قابلة للتصديق؟

- إلى أى حد تطورت "مشكلة" المشهد جيدا، وكيف تم حلها جيدا؟

- كيف كان الإيقاع متسقا ومتماسكا، وما الذى تحتاجه لكى تقوم بمونتاج متوازن الإيقاع والتطور.

احسب زمن مونتاج نسختك الأولى لتقارنه مع الواجب التالى.

٦-٥ب: مونتاج نسخة أقصر

الذهاب إلى مدى أبعد: الآن قم بمونتاج نسختك الأولى، وحاول أن تجعلها أكثر تماسكا وتأثيرا بحذف الحشو سواء فى الأفعال أو الأقوال. كن حرا فى إعادة بناء المشهد إذا كانت إعادة ترتيب قسم العرض أو أى عناصر أخرى سوف يحسن المسار الدرامى. يجب أن تقرر ما هو الضرورى فى كل ما يقال أو يعرض على الشاشة، وتجد طريقة لحذف ما لا يستحق أن يكون موجودا.

المناقشة:

- ما هى النسبة المئوية التى اختصرتها من الطول الأصلى؟

- ماذا كسبت، وماذا خسرت، فى النسخة الجديدة؟

- كيف أصبح الآن الاتساق فى إيقاع التطور الدرامى؟

- ما هو شعورك تجاه التمثيل؟

- ماذا سوف تفعل على نحو مختلف؟

إن قوة الارتجال تكمن فى التلقائية وواقعية التمثيل وإقناع الشخصيات. ناقش نقاط الضعف التى ظهرت فى عملك وكيف يمكن التخلص منها:

صعوبة تحقيق تطور مرض. فى العادة يعانى الارتجال من أن إيقاع التطور الدرامى يصبح غير منتظم، ففيه فترات طويلة ممتدة يشعر الممثلون والجمهور بالحاجة إلى حدوث شىء ما.

- عندما ينتهى الممثلون إلى اليأس من عدم وجود تطور، فإن هناك إغواء لجوئهم إلى التلاعب باللحظة بحثا عن نوع جديد من التحرك إلى الأمام.

- صعوبة إخفاء معلومات قسم العرض داخل الأحداث التى تقع.

إنك لا تريد أن يشعر جمهورك بأن هناك يدا تجبره على فهم محدد خلال الحوار اللفظى، بأن تعطيهم معلومات تقريرية مثل: "أليس من القاسى أن تكون عاطلا عن العمل لثلاثة أشهر يا تيد؟"، أو "هل تذكر أن آخر مرة التقينا فيها كانت فى السوبر ماركت؟ لقد جن جنونك لأننى لم أستطع أن أرد لك المال الذى اقترضته منك فى سبتمبر".

وحتى لو لم يكن هناك تدخل سافر منك يشعر المتفرج بوجوده، ربما تشعر بعدم الرضا عن الحوار، فقد يكون فى بعض الأحيان شديد الاختصار ومضغوطا، وفى أحيان آخر مترهلا وشديد الإسهاب. وبرغم أن المونتاج يمكنه حذف الحشو الزائد، فإنه قد يكشف أيضا عن مشكلات فى البناء وفى نقاط الانتقال. ومع ذلك إذا سارت الأمور على ما يرام بشكل معقول، فإنك سوف تحصل على شخصيات متطورة وخط قصصى مثيرين للاهتمام. وعلى كل حال فإن ما حققته سوف يكون الأساس للمرحلة التالية.

٦-٥ج: من الارتجال إلى السيناريو

انسخ التدريب السابق وأعد كتبته، محتفظا بالنكهة والحوار، ولكن مع ضغط الكلمات إلى سطور مختصرة بليغة. وزع معلومات عرض الموقف والشخصيات واعمل على إخفائها، وبقدر الإمكان قد بتحويل الحوار إلى أفعال لا تتطلب كلمات مصاحبة لها –وبهذه الطريقة يمكن للشخصيات إظهار مشاعرها بدلا من أن تحكيها لبعضها البعض. الآن، وباستخدام نفس الممثلين وموقع التصوير، قم بإجراء البروفات وتصوير المشهد كما فى ٦-٦.

المناقشة: قارن بين هاتين النسختين لنفس المشهد.

ماذا فقدته، وماذا كسبته، بتحويل الأداء المرتجل إلى مشهد مكتوب وتم التحكم فى بنائه؟

- كيف تعامل الممثلون مع سطور حوارهم وأفعالهم هذه المرة؟

- ماذا تعلمت حول رؤية صانع الفيلم وحول الإخراج من هذا المشروع؟

المشروع ٦-٦ :رواية القصص بالتوازى

المهارات المطلوب تطويرها:

- تطوير خطين قصصين فى وقت واحد بحيث يمثل كل منهما قطعا خارج السياق بالنسبة للآخر، ويتم الحفاظ على أساسيات كليهما بشكل مختصر.

- تضاد (كاونتربوينت) كل من الحالتين المزاجيتين أو النشاطين، لتقديم تعليق من وجهة نظر راوى القصة.

- صنع أحداث منفصلة تحدث فى وقت واحد وتتطور نحو التقائهما.

٦-٦ أ: رؤية المشهدين على أن كلا منهما كيان منفصل

اكتب أو ارتجل مشهدين كاملين لهما مضمون يتقاطع بشكل له معنى، بحيث تدفع المتفرج على أن يرى الصلة بينهما. إليك بعض الأمثلة على مثل هذين المشهدين:

- رجل يستعد لموعد غرامى/ امرأة فى حالة مزاجية مختلفة تماما تستعد لنفس الموعد.

- لصوص يستعدون لسرقة منزل/ الشرطة ترتب للقبض عليهم.

- رجل يتدرب على الطريقة التى سوف يطلب بها علاوة/ مديران يتناقشان حول كيفية فصلهما له.

اكتب كل مشهد باعتباره مشهدا مستقلا كاملا من ثلاث دقائق. قم باختيار الممثلين والتصوير والمونتاج لكل مشهد على حدة، وقم بتجميعهما بحيث يجرى أحدهما بعد انتهاء الآخر كاملا. قم بعمل مونتاج محكم بشكل معقول لكل منهما، ثم تأملهما فى ضوء المناقشة التالية.

المناقشة:

- ما هو الاختلاف فى المضمون إذا عرضت المشاهد الأول وبعده الثانى، ثم عرضت الثانى وبعده الأول؟ (على سبيل المثال، قد تصل الشرطة متأخرة، أو قد يأتى الفصل بعد طلب العلاوة بدلا من أن يسبقه).

- ما هو طول كل مشهد؟

- ماذا تكسب بالنسبة للتصاعد الدرامى إذا أبقيت على كل مشهد كوحدة واحدة؟

٦-٦ب: نسخة متقاطعة طويلة

الذهاب إلى مدى أبعد: قم بالتقاطع بين المشهدين دون أن تفقد شيئا من المادة الأصلية.

المناقشة:

- ما هى المفارقات الساخرة التى تستطيع خلقها؟ (مثلا) المرأة التى تستعد للموعد الغرامى ترتدى فستانا جديدا، بينما الرجل ينسى أن ينظف حذاءه).

- ما هى المقارنات ذات المعنى التى يمكنك أن تخلقها؟ (الرجل الذى يطلب علاوة والمديران يعتقدون أنه يأخذ مرتبا أقل من اللازم).

- ما هى الأسباب والنتائج التى يربط المتفرج بينها؟ (كل من رجال الشرطة واللصوص لديهم لاسلكى).

- هل يبدو المشهدان كأنهما يدوران فى نفس الوقت، أم أن أحدهما يبدو سابقا فى زمنه على الآخر؟ (على سبيل المثال، ابن جاء من الخارج باحثا عن والديه، ويكتشف أن أباه قد مات. إن موت أبيه يتقاطع مع رواية أمه عن هذا الموت، بما يجعل وقع الخبر على الابن أقل إيلاما).

- هل أحد المشهدين يتنبأ بنتيجة الآخر؟ (فى فيلم نيكولاس رويج "لا تنظر الآن" -١٩٧٣- هناك مشهد حب مفعم بالمشاعر متقاطع مع الرجل والمرأة وهما يرتديان ملابسهما بعد ذلك).

٦-٦ج: النسخة القصيرة

الذهاب إلى مدى أبعد: الآن أعد تقييم النسخة. لأنه لم يعد ضروريا الحفاظ على إيهام وجود زمن متصل، يمكنك أن تستغنى عن كل ما يستنتجه المتفرج ويصبح فى هذه الحالة بلا معنى. وربما سوف ترى نقاطا جديدة أفضل يمكن عندها القطع بين القصتين المتوازيتين.

المناقشة:

- إلى أى مدى جاءت النسخة الجديدة أقصر؟

- كم فكرة جديدة فى نسختك الجديدة ظهرت من التصوير، وحركة الممثلين وزوايا الكاميرا، وأداء الممثلين؟

- كم فكرة متقاطعة كانت موجودة أصلا خلال مرحلة الكتابة الأولى، وكم فكرة جاءت بعد ذلك؟

- ما هو المكسب الدرامى الذى حصلت عليه، وماذا خسرت من الدراما، خلال عملية التقاطع بين الحدثين؟

- كيف يمكن لكاتب أن يُعد مادة خامًا لمثل هذا المشهد؟

٦-٦ د: عدم الاستمرارية واستخدام القطع القافز

الذهاب إلى مدى أبعد: قم بطريقة تجريبية بإعادة تركيب كل مشهد فى تتابع زمنى، وحافظ فقط على الأجزاء التى اخترتها للنسخة المتقاطعة كنسخة ليس فيها استمرارية وتستخدم القطع القافز. القطع القافز هو أى مونتاج غير متصل يشير إلى أن جزءًا كبيرا من الزمن قد تم حذفه بين المشاهد، لذلك فإننا نقفز فى الزمن إلى الأمام. عندما تفعل ذلك فإنك تنتقل من السرد باستخدام الاستمرارية إلى السرد الأفقى مستخدما الزمن غير المتصل وغير المستمر.

المناقشة: ما هى تأثيرات التخلص من المادة الضعيفة بين النقاط القوية؟ من المؤكد أن ذلك يُسرع القصة، ومن خلال التخلص من الزمن الموضوعى فمن المحتمل أن ذلك سوف يزيد تأثير وجهة نظر صانع الفيلم وموقفه تجاه ما تعنيه

اللحظات المهمة بالنسبة له. وهكذا فإن الواقعية المسطحة، والزمن الخطى المستمر قد أخليا الطريق أمام ما هو أكثر ذاتية وانطباعية.

إذا كرهت هذه النسخة لمشاهدك، فربما يعود ذلك إلى أن القطع القافز قد جاء من خلال قفزات بصرية سيئة. كيف تكون النتيجة إذا وضعت فى اعتبارك تصميم كل قطع قافز من خلال التكوين؟ إليك بعض الإمكانات التى يمكن أن تضعها فى اعتبارك:

تشابه الكادر: يمكنك على سبيل المثال أن تقطع من سرير حيث يقرأ شخصان، إلى نفس السرير وهما نائمان، ثم إلى لقطة للصباح وأحدهما مايزال فى السرير والآخر يرتدى ملابسه فى الخلفية. كانت التقاليد القديمة تقضى بوجود مزج بطىء بين اللقطات الثلاث (يجب هنا تثبيت الكاميرا فى نفس الموضع ليكون التكوين ثابتا فى كل اللقطات)، لكن نفس المضمون السردي يمكن إعطاؤه فى جزء من الوقت فقط باستخدام القطع القافز، وهو ما يجعل القطع القافز أداة شديدة الذكاء فى السرد.

اختلاف الكادر: مع الاختلاف الواضح فى التكوين، يمكنك ببساطة أن تستخدم القطع القافز فى المكان، وربما فى الزمان أيضا. خلال لقطة واسعة لأشخاص يعدون لإحراق قطعة من الخزف، يمكنك أن تقطع على لقطة قريبة للفرن، وشخص يفتح الفرن، وتخرج قطعة الخزف بعد إحراقها. إننا نفهم أن الزمن قد تم حذفه، رغم أن الحوار يستمر من خلال جملة متصلة عبر القطع إلى الزمن الجديد. والإعلانات التليفزيونية قد عودت الجمهور على مثل هذا الاختزال السينمائى.

إن التحرر من التقيد الحرفى بالزمن و"الموضوعية" الخاصة بواقعية الزمن المضارع، يمكن أن يسمح لعدم الاستمرارية بثروة من الإمكانات لأسلوب يستخدم الانقطاعات ببراعة فى رواية القصة. وهذه التطورات شديدة الأهمية إذا أردت أن تشرك خيال المتفرج باستخدام لغة سينمائية ذات مرونة أكبر. وفى فيلم جان لوك جودار "على آخر نفس" أو «اللاهث» (١٩٥٩)، رأينا المخرج الأول الذى استخدم هذا الأسلوب على نحو مكثف.

الجزء الثالث
القصة وتطويرها

الجزء الثالث (الذى يمتد من الفصول السابع وحتى العاشر) يتناول علاقة المخرج بالسيناريو، والسيناريو هو الذى يقدم الهيكل العظمى للفيلم. وسواء كنت أنت الذى كتبته أو كتبه كاتب للسيناريو ، فإن القصة تكون بعيدة كل البعد عن أن تكون جاهزة لتحويلها إلى فيلم، فهى ماتزال فى حاجة إلى قدر كبير من التطوير.

إنك لكى تخلق شيئا ـ قاربا، أو كرسيا، أو أغنية، أو فيلما- يجب أولا أن تكون لديك رؤية وتصور فى ذهنك لهذا الشىء. وفى كل الأحوال، قم بكتابة أفلامك القصيرة الأولى بنفسك لأن التجربة هى أفضل معلم، وكل تجربة سوف تواجهك بمجموعة مذهلة من الإمكانات والاحتمالات، فى مسائل مثل وجهة النظر، والنمط الفيلمى، والحبكة، والأسلوب، وهو ما سوف نتناوله فى الفصول القادمة.

وعندما سوف تتحول مستقبلا إلى أعمال أكثر طموحا، سوف يصبح العمل على نطاق واسع مرهقا، وستصبح مسئولا عن المحافظة على أداء مجموعة الفنانين والفنيين. وهناك العديد الذين يبالغون فى قدرتهم على تحمل هذا العمل الشاق، ويصرون على أن يكونوا مؤلفى أفلامهم لأنهم يعتقدون أنه لا يوجد من هو جيد بما فيه الكفاية. إن تولى أكثر من عمل فى نفس الوقت يشبه الانضمام إلى السيرك وفى نيتك أن تلعب بالكرات بينما تركب دراجة على سلك مشدود على ارتفاع عالٍ. من المؤكد أن لاعب الأكروبات يستطيع ذلك، لكنك تقامر بحياتك فى هذه الحالة، فالأكثر حكمة هو أن تتطور فى مراحل محسوبة. قم ببعض البحث وسوف تكتشف أنه ما من أحد ذهب إلى هوليوود (أو أية صناعة سينمائية

تعادلها) باعتباره مخرجا. نعم، لقد فعل روبرت رودريجيز بفيلمه الأول "المغنون الجوالون- إيل مارياشى" (١٩٩٢ -الشكل ٧-١)، لكنه كان حينئذ فنان جرافيك معروفا، كما سوف تعرف من ملحقات أسطوانة الدى فى دى التى تحمل الفيلم.

كن رفيقا بنفسك: ابدأ بالعثور على الموهبة الملائمة للتعاون معك فى مجالات كتابة السيناريو ، والتصوير السينمائى، والصوت، والمونتاج. إنك تستطيع أن تقوم بالإخراج الجيد، لكن فقط إذا استطعت تجميع أفضل المواهب حولك، بما فى ذلك كاتب السيناريو. أعط لنفسك فرصة الاستمتاع والتعلم من خلال التعاون مع أفضل من تجدهم. والآن ضع كل طاقاتك الإبداعية فى صنع أفضل فيلم تستطيعه، عندئذ فقط سوف تتعلم ماذا سوف تفعله على نحو مختلف، وبالتالى تخرج على نحو أفضل فى المرة القادمة.

الفصل السابع
التعرف على السيناريو الجيد

معظم الأفلام الروائية يبدأ صنعها بالسيناريو (يطلق عليه أيضا «الملكية»)، ويجب أن يكون مبتكرا، ومكتوبا جيدا، ويستفيد جيدا من السينما. وأنت كمخرج يجب أن تكون معجبا بالعالم الذى يخلقه هذا السيناريو وبالأفكار التى يقدمها، لأنك سوف تعيش معه لفترة طويلة طويلة.

والفصل العاشر عن «المصادر البديلة للقصة» يوضح أن السيناريوهات يمكن أن تولد بطرق غير تقليدية. ولكن دعنا الآن نركز على المصدر المعتاد: السيناريو الذى كتبه كاتب سيناريو.

اختيار ما هو ملائم لك

سواء كان فيلمك كوميديا، أو مأساويا، أو فيلم رعب، أو فانتازيا، أو موجها للأطفال، فيجب أن يجسد القضايا التى تجذبك إليها. وكما تتعلم تقنيات السينما الأساسية، وقواعد اللغة السينمائية، فإنه يجب عليك أن تختار الموضوعات التى تهتم بها، لأن كلا منها سوف يعطيك الأفكار والطاقة بدلا من الإرهاق والتعب. وتجنب السيناريوهات التى تقدم وعظا، أو مجادلات حول المشكلات، أو تعرض حلولا، وبدلا من ذلك تعامل- بطريقة غير مباشرة وغير صريحة - مع كل ما ليس له حل بداخلك، وما هو مطبوع داخل روحك. قد يكون ذلك هو الاغتراب العرقى أو الطبقى، واتهام الناس لك بأنك أخرق التصرفات، أو الخوف من الظلام (وأفلام الرعب!)، والرفض، أو فترات من السعادة المفرطة، أو علاقة حب عابرة، وقد يكون وصمة مثل ارتكاب عمل غير قانونى، أو كون المرء أجنبيا، أو يشعر بالتحيز ضده.

استخدم الندوب التى تحملها من الحياة، ومن أعمال لا تنجزها، وندوب ماتزال تنتظر الاكتشاف. وبالعمل بتيمات ومواقف تثير فيك مشاعر قوية ومتناقضة، فإن أعمالك سوف تستكشف زاوية من الوجود تعرف عنها شيئا لكنك "تريد أن تعرف ما هو أكثر".

وإذا كنت تريد أن تحقق الإشباع لجمهورك، فإن "شخصيتك الرئيسية يجب أن تتعلم وتنمو"،حتى لو كان هذا التعلم ضئيلا أو حتى سلبياً.

ما سبب صعوبة قراءة السيناريو

تعانى مدارس تعلم السينما من نفس النقص فى الكتابة المميزة كما تعانى صناعة السينما، لذلك ابدأ فى البحث عن كتّاب استثنائيين وساعدهم على النمو. وكمخرج لأفلام روائية، فإنك لا توجد بدون السيناريو. والسيناريو المكتوب بشكل محترف يتضمن الحوار، وبعض إرشادات التمثيل، وملاحظات مختصرة عن الشخصية، ومكان الحدث، والسلوك. وهو لا يحتوى على إرشادات للكاميرا أو المونتاج، أو مقاصد صانع الفيلم حول التيمات التى يعالجها. وقارئ السيناريو يجب أن يستمد ما هو غير موجود فى السيناريو من خياله، لذلك فإن القراءة هنا عملية تتطلب الكثير، لهذا يتفادى المخرجون غير المتمرسين هذا المأزق.

علامات السيناريو الجيد

السيناريو المحترف يكون مختصرا لأنه يهدف إلى التركيز على إيجاد العناصر البصرية، كما يكون غير أدبى، وعضويا، ويعبر عن تجربة إنسانية. والسيناريو المكتوب جيدا:

- لا يتضمن أفكارا مباشرة أو تعليمات أو تعليقات من المؤلف.

- يستخدم تعليقات وصفات قليلة مهمة (الإفراط فى الوصف يقتل ما يتخيله القارئ).

- يترك معظم السلوك لخيال القارئ، وبدلا من ذلك فإنه يصف تأثيرات هذا السلوك (على سبيل المثال: "إنه يبدو عصبيا" بدلا من "إنه يمسح بإصبعه بعصبية على داخل ياقة قميصه، ثم ينفض التراب عن سرواله الصوفى").

- لا يعطى تعليمات مسهبة للممثلين إلا إذا كان هناك سطر حوار أو تصرف سوف يبدو غامضا بدون شرح.

- لا يحتوى على تعليمات كاميرا أو مونتاج.

- يترك المتفرج ليقوم بالتفسير دون استفاضة فى الشرح.

- يستخدم لغة مختصرة وموحية عند الرغبة فى أن يجسد القارئ ما يقرأ على نحو بصرى.

والكتابة المفرطة تمثل خطرا لأن التفاصيل تؤدى بالقارئ (المنتج، الممثل، مدير التصوير، إلخ) إلى أن يتوقع نتائج محددة، وبذلك فإن المخرج يجد نفسه محاصرا فى تحقيق رؤية جاهزة لا تسمح له بوجود متغيرات، خاصة المتغيرات التى تساهم بشكل إيجابى. إذن فالسيناريو كثير التفاصيل، والمغلق، يقول لصناع الفيلم إنه يجب عليهم الالتزام بكل الأفعال والسلوكيات الصغيرة المحددة، بينما السيناريو المفتوح يشجع على عملية إيجابية من البحث بين الممثلين والمخرج.

كما أن فورمات السيناريو ذاته خادع لأن مظهره وتناسب فقراته يوحيان بأن الأفلام يتم بناؤها حول الحوار، وقد يكون هذا صحيحا بالنسبة للمسلسلات التليفزيونية، لكنه خاطئ تماما بالنسبة للدراما السينمائية الجيدة، التى تهدف إلى أن تكون بصرية وسلوكية.

أشكال السيناريو المعتادة

معايير صناعة السينما بالنسبة لنسق كتابة السيناريو معايير بسيطة وفعالة، وقد تطورت لتحقيق قدر أكبر من الملاءمة. لا تقم باختراع شكل خاص بك بالنسبة للسيناريو.

فورمات السيناريو

فى الشكل ٧-٢ صفحة من سيناريو تصور القواعد الآتية لشكل السيناريو (المعمول به فى صناعة السينما الأمريكية - المترجم):

حجم الحروف: يستخدم حجم يجعل صفحة واحدة للسيناريو تستغرق حوالى دقيقة واحدة على الشاشة.

عنوان المشهد: يكتب بحروف كبيرة فى أقصى يسار أعلى الصفحة (أقصى اليمين بالنسبة للغة العربية- المترجم)، ويحتوى على :

- رقم المشهد.
- داخلى أو خارجى.
- مكان التصوير (أو الحدث).
- الزمن (ليل أو نهار).

وصف الحركة: بعرض الصفحة، ويتضمن وصف الفعل أو الحدث، والمزاج العام، وحركة الشخصيات.

أسماء الشخصيات: خارج سطور الحوار، وتكتب بخطوط ثقيلة واضحة.

قسم الحوار: يجب أن:

- تبدأ باسم الشخصية المتكلمة فى وسط الصفحة وبحروف ثقيلة.
- سطور الحوار.
- مصحوبة عند اللزوم بتوجيهات حركة بين أقواس.

انتقالات اللقطات: لا تُستخدم إلا عندما تكون شديدة الأهمية لمعنى تطور السيناريو. تكتب مصطلحات مثل «قطع» أو «مزج إلى» على أقصى يسار الصفحة.

الشكل ٧-٢ يمثل شكلا خالصا للسيناريو. لاحظ أنه لا توجد توجيهات للكاميرا أو المونتاج. وبالطبع فإن الممارسات فى صناعة السينما متنوعة، وبعض السيناريوهات تقوم بالتأكيد على الدراما من خلال الاقتراب من سيناريو التصوير، وقد يساعد ذلك على بيع سيناريو معين فى دوائر محددة، ولكنه ليس بذى قيمة فى معظم الأماكن. ومنذ البداية يجب عليك أن تفعل المتعارف عليه فى التيار السائد.

الصفحة المنقسمة أو فورمات السيناريو التليفزيونى

فورمات الصفحة المنقسمة (انظر الفصل الخامس، الشكل ٥-٤ ?(والذى يطلق عليه أحيانا "فورمات السيناريو التليفزيونى"، يستخدم فى العادة عند التصوير فى أستوديو تليفزيونى بكاميرات متعددة، عندما يتم تمثيل الدراما فى موقف طويل فى الزمن الحقيقى. وبالتصوير بكاميرات متعددة، يجب إعداد كل العناصر الإنتاجية وتحضيرها لأنه ليست هناك مرحلة لما بعد التصوير. أما فى التصوير على الطريقة السينمائية فإن كل لقطة يتم تصويرها بشكل منفصل، والنسخة النهائية يتم تركيبها فيما بعد فى غرفة المونتاج، لذلك فإن التفاصيل التى يحتويها سيناريو الصفحة المنقسمة يكون فى هذه الحالة بلا ضرورة.

ومع ذلك فإن فورمات الصفحة المنقسمة هو النسق الأفضل من أجل تدوين وتحليل فيلم انتهى إعداده بالفعل، لأنه يسمح بتصوير واضح للعلاقة بين عناصر الصورة وعناصر الصوت. لاحظ أن عمود الصورة يحتوى فقط على ما تراه، وعمود الصوت يحتوى فقط على ما تسمعه. حافظ على هذا التفريق بينهما واضحا، وإلا سوف يفقد هذا النسق مغزاه.

والفصل الخامس "الرؤية من خلال عين صانع الفيلم" يقترح بقوة أن تقوم بنسخ بضع مشاهد من أفلامك المفضلة بطريقة الصفحة المنقسمة، وسوف ترى عندئذ قدر كثافة اللغة السينمائية، وكيف أن هذا النسق الوحيد يمكن أن يوجه انتباه القارئ بين الحوار، والصورة، والحدث.

الصفحة المنقسمة مع عمود ثالث

كجزء من كتابة مسودة لأفكارك الأولى، يمكنك أن تستخدم فورمات الصفحة المنقسمة وتضيف عمودا ثالثا مهما، كما فى الشكل ٧-٣ ?وفى هذا العمود يمكن أن تكتب ما تريد فى كل مشهد أن يفهمه المتفرج، أو يشعر به أو يتساءل عنه، أو يقرر (خطأ أو صوابا)، أو يتذكر من الأحداث السابقة فى الفيلم. وعندما تقرأ السيناريو من خلال هذا العمود فقط، فإنك تقوم بالتركيز على ما يراد للمتفرج أن يعيشه عندما يرى الفيلم.

التشوش فى أشكال السيناريو

يتسبب الناشرون فى إثارة التشوش عندما لا يفرقون بين السيناريو الأصلى وسيناريو التتابع، وهذا الأخير هو نقل لتتابع مشاهد الفيلم بعد الانتهاء من صنعه، وليس المسودة الأصلية التى بدأ بها صنع الفيلم. تأكد من شكل السيناريو الذى تقرأه، وإلا فإنك سوف تؤمن بفكرة خاطئة تماما بأن الأفلام تكتب أصلا كأن كاتب السيناريو قد خلق كل عناصر الفيلم.

التقييم الأول

بعد القراءة الأولى، لاحظ الانطباعات التى تركها السيناريو عليك:

- بأى شىء جعلك تشعر؟
- إلى من توجه اهتمامك؟
- من الذى وجدته أكثر إثارة للاهتمام؟
- ما الذى يبدو أن السيناريو يعالجه تحت سطح الأحداث؟

لاحظ هذه الانطباعات، واقرأ السيناريو مرة أخرى أو اثنتين، وابحث عن دليل قوى لهذه الانطباعات، ثم اسأل نفسك الأسئلة الآتية:

- ما الذى يحاول السيناريو أن يحققه؟
- ما هى الوسائل الخاصة التى يستخدمها لتحقيق مقاصده؟
- هل ما يهدف إليه السيناريو سوف يظل داخل حدود الميزانية والإمكانات؟

حدد المعطيات

قم الآن بتحديد "المعطيات" بعناية، وهى المعلومات الأساسية التى يحددها السيناريو بشكل مباشر، وتتضمن:

- فترة أو عصر وقوع الأحداث.
- الفترة من اليوم.

- مكان وقوع الأحداث.

- تفاصيل الشخصيات كما تفصح عنها كلماتها وأفعالها.

- إشارات لخلفية الأحداث (الأحداث التى وقعت قبل فترة التى يغطيها الفيلم).

- الكلمات والأفعال التى تستخدمها الشخصيات.

وبالنسبة لكل ممثل، فإن المعلومات المحددة والثابتة عن ماضى ومستقبل شخصيته تكون موجودة فى السيناريو. وكل شخصية تشبه قمة جبل الثلج الذى يختفى أربعة أخماسه تحت السطح، وما هو موجود فى السيناريو يسمح للممثل أن يستنبط ويطور ما هو تحت السطح، أى خلفية الشخصية وسيرة حياته، ودوافعه، واختياراته، ومخاوفه، وطموحاته، ونقاط ضعفه، وما إلى ذلك. وهذه المعطيات يتم تفسيرها بواسطة المخرج، والممثلين، وقسم الديكور، والفنيين، وكل الإشارات التى يتم استنباطها يجب أن تتوافق وتتجانس معا وإلا سوف يفقد الفيلم اتساقه. وهناك ما عدا ذلك الكثير مما يُترك دون تحديد، مثل الحركات والمظهر الخارجى للشخصيات، ومعالجة الكاميرا، وتفاصيل الصوت والمونتاج.

صنع قائمة بمضمون المشاهد واحدا بعد الآخر

اصنع قائمة بالمشاهد، وأعط كلا منها وصفا وظيفيا مختصرا (على سبيل المثال: "المشهد ١٥ :ريكى يرى سيارة أنجلو مرة أخرى ويدرك أن هناك من يراقبه"). الآن يمكنك أن ترى تسلسل أحداث القصة، وتبدأ فى التعايش مع السيناريو بقدر ما تستطيع، عندئذ يمكن أن يتكشف لك المنطق الدرامى الذى يبنى القصة، والذى يصعب الوصول إليه بأية طريقة أخرى. وعادة ما سوف تجد ما هو أكثر مما كان كاتب السيناريو نفسه واعيا به. وفى العادة يعمل المخرج وكاتب السيناريو معا على المسودات التالية فى هذه المرحلة، ليوازن ويكمل كل منهما أفكار الآخر.

تقييم السمات السينمائية

استخدم الحوار عندما يكون ضروريا فقط، ولا تجعله بديلا عن الفعل. إن الحوار نفسه يكون هو الفعل فى بعض الأحيان، ويجب أن يمثل فعل الشخصيات على بعضها البعض، وليس أبدا طريقة لسرد الأفكار والمشاعر، أو صياغتها لتعكس رأيا مباشرا وتقريريا. وإحدى الطرق البسيطة والحاسمة لاختبار قدرة السيناريو السينمائية هى أن تتخيل اختفاء الصوت لنرى إلى حد يمكن للمتفرج أن يفهم مما تبقى، وما الذى يتم قوله عن طريق السلوك، وما الذى يتم قوله من خلال الحوار المستخدم كتعليق على الأحداث؟

رواية القصة من خلال السلوك

كانت أفلام الكاوبوى المبكرة تترك أثرا قويا لأن السينما الأمريكية أدركت قوة الميلودراما السلوكية. والسيناريو القوى هو الذى يهتم أساسا بالسلوك، والفعل، ورد الفعل، ويتفادى المشاهد الساكنة حيث يعبِّر الناس بالكلمات عن أفكارهم وأحاسيسهم.

إن فعل الشخصية يصبح مثيرا للاهتمام فى اللحظة التى نراها فيها وهى تحاول الحصول على شىء، أو فعله، أو إنجازه، دقيقة بدقيقة، ويوما بعد يوم، وعاما بعد عام. إن الدراما القوية تدور حول "الفعل"، والسيناريوهات الجيدة تحتشد بالأفعال وليس بالأسماء.

تأسيس الشخصيات والدوافع

ما يؤكد تكامل السيناريو أن تتعقب ماضى كل حدث وشخصية، لتتأكد من أن الخلفية قد تم إرساؤها، فإذا ظهر ابن العم يقول أنه اشترى سيارة جديدة، وهو عندما يفعل ذلك فإنه يكشف عن خطة العم أن يبيع تجارة العائلة، فإن هناك حاجة لتأسيس شخصية ابن العم فى مرحلة سابقة من السيناريو، وأيضا اعتماد العائلة على هذه التجارة. إن الدراما التى تستخدم المصادفة التى تقدم الشخصية لمجرد احتياجات الحبكة تكون دراما مفتعلة وزائفة. ومثل خيوط نسيج الملابس، فإنك تحتاج إلى ألا تظهر فى هذه الملابس أماكن التفصيل والحياكة.

تناقض السلوك وغموضه

الدراما الذكية هى التى تستغل الطريقة التى تحاول بها كل شخصية - عن وعى أو بدون وعى- التحكم فى الموقف- إما بإخفاء النوايا والاهتمامات، أو حسبما تقتضى المناسبة إظهار هذه النوايا والمقاصد. وعندما يعرف المخرج والممثلون ما بين السطور، فإنهم يستطيعون تطوير السلوك لإظهار التوترات بين العوالم الداخلية وإلخارجية، وبين ما تريده الشخصيات وما يعوقها عن إظهار ما تريده.

إن ذلك النوع من الغموض، هو المفاتيح التى يستطيع بها المتفرج أن يدخل إلى الحياة الداخلية للشخصية وصراعاتها الكامنة وعندما يبدأ الممثلون فى العمل على (وليس مجرد التفكير فى) صراعات شخصياتهم وطاقاتهم الحبيسة، تتحرك المشاهد إلى ما وراء مفهوم تجسيد التفاعل الإنسانى، وتبدأ فى إظهار توترات الشخصيات الداخلة فى هذا التفاعل، ويبدأ التمثيل فى أن يتضمن توترا تحت ضغط، وذلك تحت السطح المنطقى المسطح. وقد يتطلب هذا التوتر الكامن أن الشخصية الرئيسية تحافظ على مظهر كونها منطقية، ومتسقة السلوك، وغامضة، وكل ذلك جزء من كيفية إبقاء الشخص على خططه وأهدافه مختفية. إننا نفعل ذلك معظم الوقت.

المجاز والرمز

التجارب الداخلية للشخصيات السينمائية يمكن التعبير عنها أيضا من خلال الأماكن والأشياء والحالات المزاجية المختارة بعناية فنية خاصة، والتى تقوم بوظيفتها مجازا أو رمزيا كمفاتيح لمسائل أكثر عمقا. فهل يستعملها السيناريو الذى بين يديك؟

ويجب تصميم الرموز والأفعال الرمزية فنيا، لأن المتفرج سوف يضحك على الرمز المتعسف والمجاز الملتوى. وقبل كل شىء، وكما قلنا سابقا، يجب أن تكون عضوية بالنسبة للعالم الذى تعيش فيه الشخصيات، وإلا سوف تقفز باعتبارها تعليقات متعسفة من جانب صانع الفيلم. وهنا يمكن للتصوير السينمائى أن يخدم

أهدافا عميقة، فالأماكن القاحلة فى فيلم فيم فيندرز "باريس، تكساس" (١٩٨٤)، الشكل ٧-٤ (يجسد عقم بحث البطل عن زوجته وطفله المفقودين. وفيلم جين كامبيون "البيانو" (١٩٩٣)، الشكل ٧-٥) يصنع تكاملا مبهرا للمجاز والدراما السينمائية، وهو ما يخلب لب المتفرج منذ المشاهد الأولى، وقوة الفيلم تفصح عن نفسها من خلال الموجز المختصر: آدا شابة اسكتلندية مهاجرة لا تستطيع أن تتكلم، وتصل مع طفلتها غير الشرعية والبيانو الخاص بها إلى الشاطئ البرى لنيوزيلندا فى القرن التاسع عشر، لقد جاءت هنا لتتزوج رجلا لا تعرفه ولا تحبه، لكنه يرفض لأن يأخذ البيانو إلى بيته، لذلك فإن البيانو يذهب إلى بيت رجل آخر. إنه، وهو ليس زوجها، ينصت إلى الموسيقى التى تعزفها، لذلك تعطيه آدا جسدها وروحها. نحن فى زمان ومكان حيث الطبيعة برية، وحيث يتم إنكار الحب باسم اللياقة، وتبدو الرهافة بعيدة عن متناول اللغة، وحيث الروح تسمو عن طريق الموسيقى وقمع المشاعر الجنسية. وهل يجد المخرج مادة أقوى من ذلك؟

البحث عن القيم الدفينة

كل أنواع رواية القصص تبدأ من الافتراضات حول ما هو مألوف ومعتاد بالنسبة للمتفرج. إن صنع الأفلام يكلف كثيرا، لذلك فإن من يفعلون ذلك يأتون من طبقات مستريحة، ويميلون إلى أن يبدو معتادا كل ما يفضله أبناء هذه الطبقة المتميزة. تأمل كيف تم تمثيل دورى الرجل والمرأة وعلاقتهما فى الأفلام منذ عقود قليلة مضت، كانت المرأة تقوم بدور السكرتيرة، والممرضة، والمعلمة، والأم، أو العشيقة المغرية، كما كان الملونون يقومون بأدوار الخدم، والمتشردين، وموضوعات الشفقة، ولا يمكنهم الإفصاح بالكثير عن أنفسهم، وكان المجرمون ورجال العصابات من المجموعات العرقية النمطية، وهكذا.

تنبع الشخصيات النمطية من "القيم الدفينة"، أى من القيم المألوفة لصناع الفيلم والتى يمررونها بحيث لا يعى المتفرج بوجودها المباشر. وهناك كتاب رائع يعطى أدوات مفيدة فى الكشف عن التصوير النمطى غير المقصود للشخصيات، وهو "الصناعة الإبداعية للأفلام من داخلها إلى خارجها: خمسة مفاتيح لفن

صناعة الأفلام والتليفزيون الملهمة"، من تأليف جيد دانينباوم، وكارول هودج، ودو ماير (نيويورك: سايمون آند شوستر، ٢٠٠٢ ؟(ولقد اقتبست عنهم هنا بعض أفكارهم، وربما تريد أن تطبق هذه الأدوات لأى سيناريو تضع فى اعتبارك أن تصنعه.

الشخصيات:

الطبقة: من أى طبقة اجتماعية جاءوا؟ كيف تم التعامل مع الفوارق بينهم؟ كيف تم تمثيل الطبقات الأخرى؟

الثروة: هل لديهم مال؟ كيف يُنظر إلى هذا المال؟ وكيف تم التعامل معه؟ كيف ينظر إليه على أنه قضية مسلم بها؟ هل الأشياء على ما يجب أن تكونه، وإذا لم تكن كذلك فكيف عبر الفيلم عن هذا؟

المظاهر: هل يمكن الاعتماد على المظاهر أم أنها مضللة؟ إلى أى حد أهمية المظاهر؟ هل تجد الشخصيات صعوبة فى قراءة مظاهر الشخصيات الأخرى؟

الخلفية: هل هناك تنوع فى العرق أو أية خلفية أخرى، وإذا كان الأمر كذلك فكيف تم تناوله؟ هل للأعراق الأخرى أدوار ضئيلة أو كبيرة؟

الممتلكات والعمل: هل نعرف ماذا تفعل الشخصيات لتحافظ على أسلوب حياتها؟ هل تتلاءم ملابسهم، وأدواتهم، وسيارتهم، مع قدراتهم على كسب العيش؟ ماذا تقول ممتلكاتهم عن أذواقهم وقيمهم؟ هل هناك فى الفيلم شخصية تنتقد ذلك؟

التعاويذ: هل هناك أشياء مهمة، وإذا كان الأمر كذلك فما هى أهميتها ومغزاها؟

التقييم: على أى أساس تقيم الشخصيات شخصيات أخرى؟ هل يشكك الفيلم فى ذلك أو يطرح أسئلة بشأنه؟

الكلام: ماذا تعرف من خلال المفردات التى تستخدمها كل شخصية؟ ما الذى يجعل الشخصية مختلفة عن الآخرين من خلال الطريقة التى تفكر وتتحدث بها؟ عن أى شىء يكشف ذلك؟

الأدوار: ما هى الأدوار التى تقوم بها الشخصيات، وهل تظهر الشخصيات معقدة بما فيه الكفاية لكى تنفى عنها النمطية فى رسمها؟

الأدوار حسب الجنس: كيف تم توزيع الأدوار بين شخصيات الرجال وشخصيات النساء؟ إذا ظهرت شخصية مثلية، فكيف يتم تصويرها؟ وإذا كان السيناريو يحتوى على نزعة جنسية فما هو مجال التعبير عنها، وكيف تم تصويرها؟ هل هى مرتبطة بالحب والرقة؟ أم أنها شهوة جسدية فقط؟ هل ذلك متوائم مع خبرتك؟

الإرادة والاختيار: من يكون قادرا على تغيير وضعه، ومن يبدو عاجزا عن ذلك؟ ما هى الأنساق وراء ذلك؟

المنافسة: من هى الشخصية القادرة على المنافسة، ومن هى ليست كذلك؟ وما الذى يحدد ذلك؟

البيئة المحيطة

المكان: هل نعرف من أين أتت الشخصيات، وما هى القيم التى ارتبطت بأصولهم أو أماكن ولادتهم؟

الأماكن التى يعيشون فيها: هل تبدو قابلة للتصديق، وتضيف إلى ما نعرفه حول الشخصيات؟

الزمان: ما هى القيم المرتبطة بالفترة التى أختيرت لتقع أحداث الفيلم خلالها؟

الموطن: هل يبدو أن الشخصيات تعيش فى موطنها؟

العمل: هل تبدو الشخصيات متلائمة مع عملها، وكيف تم تصوير مكان العمل؟ ماذا يقول مكان العمل عن الشخصيات؟

القوى العائلية

البناء: ما هو البناء الظاهر؟ هل تتعامل الشخصيات معه باعتباره عاديا أم غير عادى؟ هل هناك شخصية تنتقد بناء العائلة؟

العلاقات: كيف تم تصوير العلاقات بين الأفراد، وبين الأجيال؟

الأدوار: هل الأدوار فى العائلة ثابتة أم أنها تتطور؟ هل هى سوية أم غير سوية؟ من الذى ينتقد ذلك فى العائلة؟ من الذى يعتبر من وجهة نظر العائلة "طيبا" و"ناجحا"، ومن "الشرير" و"الفاشل"؟

القوة: هل يمكن أن يكون هناك بناء آخر؟ هل تم التعامل مع القوة بطريقة سوية أم غير سوية؟ ما هى علاقة كسب المال بالقوة فى العائلة؟

السُلطة:

النوع: هل الرجال أم النساء لهم السلطة الأكبر؟ هل يسود نوع على الآخر، وإذا كان الأمر كذلك، لماذا؟

المبادرة: من يأخذ زمام المبادرة فى الفيلم، ولماذا؟ من يقوم بحل هذه المبادرات والانتهاء منها؟

الاحترام: من هم الشخصيات التى تم تصويرها تملك السلطة؟ كيف تم تصوير المؤسسات وسلطتها؟ هل هى مؤسسات بسيطة أم معقدة، وهل يعكس السيناريو خبرتك عن الحياة فى هذا المجال؟

الصراع: كيف تم التعامل مع الصراعات؟ ماذا يقول الفيلم حول الصراع وحله؟ من ينتصر، ولماذا؟

العنف: من يتسم بالعنف، ولماذا؟ هل العنف دعامة درامية لحل الاختلاف، أم أنه مبرر؟ ماذا يقول العنف عن قيمك عندما يكون مجانيا وبلا مبرر؟ هل يمكن التفاوض حول الاختلافات بطريقة فنية أخرى ومثيرة للاهتمام؟

وبشكل عام:

النقد: إلى أى حد يعتبر الفيلم انتقادا تجاه الشخصيات وما تفعله؟ وإلى أى حد أخبرنا بما هو خاطئ؟ هل يمكن أن تأمل فى أن نرى إحدى الشخصيات تفهم ذلك؟

الاستحسان والاستهجان: ما الذى يوافق عليه الفيلم، وهل هناك مخاطرة غير عادية فيما يدافع عنه؟ هل يتحدى الفيلم افتراضات وتوقعات الجمهور، أم أنه يغذيها؟

رؤية العالم: إذا كان ذلك عالما مصغرا (ميكروكوزم)، ماذا يقول عن توازن القوى فى العالم الأوسع (ماكروكوزم) والذى هو جزء صغير منه؟

الموقف الأخلاقى: ما هو الشكل الذى يتخذه نظام المعتقدات فى الفيلم تجاه التمييز، وقوة الإرادة، والتقاليد، والميراث، والتراث، والسلطة والمبادرة، والقدر، والحظ والمصادفة، وما إلى ذلك؟ وهل هذا ما تريده؟

إن ذلك كله لا يتعلق بأن يعتنق المرء المبادئ السائدة ولا يخرج عليها، بما يؤدى إلى نوع آخر من الاختناق، ولكنه يتعلق بتفادى أى شىء «عادى» ويجب ألا يكون كذلك. لكى تصنع عملا روائيا فعليك أن تقترح واقعا، وهذا ينطبق على الفانتازيا مثلما ينطبق على الواقعية. هل العناصر التى تنوى العمل بها تعنى ما تقصده؟ هل تتوافق مع ما تود من جمهورك أن يفكر فيه؟ إن هذه الاعتبارات تكمن فى لب صنع فيلم، وهذا الكتاب الذى ذكرته لك يطلب منك أن تقوم بخطوات لتكون واعيا تماما بالتضمينات الأخلاقية فى عملك.

الفصل الثامن
تحليل السيناريو

بعد أن تقوم بتقييمك المبدئى وتفكيك السيناريو الذى بين يديك، يمكنك أن تحلل بقدر أكبر من العمق كيف يقوم بوظيفته، بدءا من حبكة القصة.

الحبكة

الحبكة هى المنطق والطاقة اللذان يدفعان القصة إلى الأمام، والحبكة مرتبطة ارتباطا وثيقا ببناء القصة. ووظيفتها هى توليد الأسئلة فى ذهن المتفرج، والمحافظة على مستوى عالٍ من الاهتمام والتوتر. ويجب أن تبدو كل خطوة تتخذها الشخصيات حتمية، وكل ما يبدو متعسفا أو وليد المصادفة يضعف سلسلة علاقة السبب والنتيجة التى يعتمد عليها الإحساس بقوة الدفع إلى الأمام. وعندما تنجح فى وصف الطريقة التى تعمل بها الحبكة، فإن كل ما تحتاجه بعد ذلك هو المنطق البسيط والقليل من الإلهام لتحقيق التحسينات على الحبكة. ولمزيد من دراسة هذه النقطة، اقرأ الجزء الرابع "الجماليات وانتماء الفيلم للمخرج"، وخاصة الفصل الرابع عشر "الزمن، والبناء، والحبكة" لأن هذه العناصر تعتمد على بعضها البعض.

وفى "القصة التى تقوم على الحبكة"، تقوم حركة الأحداث بتعويض فقدان العمق فى تعقيد الشخصيات، أما فى "القصة التى تقوم على الشخصية" فإن قوة الدفع تأتى من احتياجات الشخصيات الرئيسية. ومن خلال تقوية الحبكة، يمكنك أن تزيد من إحساس المتفرج بالاندماج، وتقوم بتحسين تذوق العمل كله.

العقبات والأزمات

مع كل أزمة فإن الشخصيات تواجه اختبارات الشجاعة والقوة، سواء على المستوى الجسمانى أو الأخلاقى، وفى هذا المجال سوف يساعدك الفصل الثالث عشر "النص الفرعى، والنمط الفيلمى، والنماذج الأولية". يجب أن تواجه الشخصيات المواقف والبيئة المحيطة التى تتصاعد وتضعهم فى موضع اختبار، فى الوقت الذى تحاول فيه كل شخصية تحقيق هدفها. إن ما يفعله شخص ما حين يجد نفسه محاصرا يمكن أن يعدل أو يقلب كل ما يبدو حقيقيا.

وفى الدراما التى تعتمد على البطولة، فإن الشخصيات الطيبة تحارب عادة الشخصيات الشريرة، لكن ربما احتاجت الشخصيات الرئيسية صراعات داخلية بالإضافة إلى الصراعات الداخلية، وإلا بدت شخصيات لا تضرب بجذورها فى صدق الواقع. إن الشخصية ذات المشاعر المتصارعة والأفعال المتناقضة تختلف تماما عن الشخصيات المسطحة التى تنحصر مهمتها فى أن توحى "برسالة" ما إلى المتفرج.

نقاط الحبكة

نقطة الحبكة هى لحظة من القصة التى تسير فى اتجاه واحد، لتشهد تلك اللحظة انحرافا مفاجئا فى الاتجاه. وعلى سبيل المثال، ففى حبكة كوميدية عن رجل وامرأة شابين سعيدين يقومان برحلة الإجازة معا، لو تجمد الرجل فجأة على سلالم الطائرة، فإن لدينا تحولا غير متوقع فى الأحداث، لقد كان يخفى خوفه من الأماكن المغلقة، والآن فإنه يجب عليهما بطريقة ما أن يستقلا باخرة بدلا من الطائرة، وعلى سلالم الباخرة تتشبث المرأة بحاجز رصيف الميناء، فهى بدورها تخفى خوفها من المناطق المفتوحة، وهنا تظهر نقطة أخرى للحبكة.

إننا سوف نسأل أنفسنا: ماذا سوف يفعلان؟

الانحراف عن المسار، وحدوث ما هو غير متوقع، ضروريان لتقليب الأشياء، وإلغاء التوقع المسبق الذى يمكن أن تقع فيه أية قصة. وإذا كنت تريد الحفاظ على التوتر الدرامى عاليا فى فيلمك، يجب أن تظهر نقاط الحبكة عندما تكون القصة فى حاجة إليها.

الشخصيات: الصراع، والتطور، والتغير

الانطباعات الأولى

إننا نحكم على الناس بما يدلنا عليه مظهرهم الجسمانى، ولغة الجسد، وملابسهم وكيف يلبسونها. إننا عندما ننظر إلى ممتلكات شخص ما، وما يحيط به، وزملائه وأصدقائه، فإننا نتساءل أيها قد اختاره وأيها قد فرض عليه. إن أفعاله تساعدنا على تفسير طابعه النفسى والمزاجى، والضغوط التى ساهمت فى تكوينه، وأفكاره، وأهدافه. وكيفية تعامل الشخصية مع ما هو غير متوقع ويمثل تهديدا لها، تدلنا على المزيد عنها. وكل ذلك يساعد فى تأسيس أهداف كل شخص وتكوينه، وتاريخه. وتذكر دائما أن هذه الشخصية هى مصيرها.

تعريف الشخصية الاستاتيكية

قم أولا بتقييم الشخصيات فى السيناريو من خلال "المعطيات" الخاصة بهم (العمر، الجنس، المظهر، العمل، الموقف، الأطوار الغريبة)، لكن ذلك يؤدى إلى محصلة استاتيكية. إن الشخصيات المحاصرة فى هذا المستوى من المفهوم سوف تبدو مثل الشخصيات فى الفوتومونتاج حيث لكل شخصية دورا واحدا وموقفا واحدا. إنك ترى ذلك فى الإعلانات التليفزيونية، التى تريد أن تبيع شيئا ما خلال ٣٠ ثانية، فكل شخصية نمطية: أم نمطية، رجل نمطى لإصلاح الغسالات، رجلان وامرأة نمطيان فى إجازة على شاطئ نمطى، والبيوت والشوارع ووجبات الطعام والعلاقات العائلية كلها نمطية. والممثلون الذين يواجهون ذلك الرسم الاستاتيكى للشخصية يجاهدون عبثا لكى يجدوا الروح فى الأدوار التى يقومون بها.

تعريف الشخصية الديناميكية

يذهب التناول الديناميكى إلى ما وراء ما "تكونه" الشخصية، ليركز بدلا من ذلك على ما يتحدى الشخصية ويحركها. ولكى تحقق ذلك فإن عليك أن "تكتشف ما تحاول كل شخصية بالفعل أن تحصل عليه، أو تفعله، أو تنجزه". والممثلون المدربون يعرفون كيف يبحثون عن ذلك، لكن كل المخرجين لا يقومون به. ولكن

الممثلين يحتاجون إلى مساعدة مخرجهم فى العثور على المفاتيح داخل شخصياتهم وكلماتهم وأفعالهم، وأن يتنفسوا الحياة فى هذه الشخصيات. لذلك فإن الصدق يولد على يد المؤلف وإن لم يكن هو الذى ولده.

والدراما الذكية تضع كل شخصية رئيسية فى مواجهة العقبات، والتشبيه الدال على ذلك هو مراقبة النمل وهو يحرك حبة رمل، إنك تستطيع أن ترى أين تحاول كل نملة أن تذهب وماذا تواجه، وتندمج مع الطريقة التى تحاول بها النملة أن تحل العقبات فى طريقها بينما تظل تحافظ على هدفها الأساسى.

وللكشف عن إرادة الشخصية فى السيناريو، خذ مشهدا وقم بتطبيق الأسئلة التالية:

١ ـ ما الذى تتحرك الشخصية تجاهه، وما الذى تبتعد عنه؟

٢ ـ ما الذى تحاول الشخصية أن تحصل عليه، أو تفعله، أو تنجزه، على المدى الطويل؟

٣ ـ ما الذى تحاول الشخصية أن تحصل عليه، أو تفعله، أو تنجزه، الآن؟

٤ ـ ما هو الموقف الجديد الذى تواجهه هذه الشخصية؟

٥ ـ ما الذى تريده الشخصية بعد ذلك؟

٦ ـ ما هى العقبات التى تعوق الشخصية؟

٧ ـ كيف تحاول الشخصية التغلب على العقبات؟

٨ ـ كيف تقوم الشخصية بالتكيف جيدا مع العقبات؟

٩ ـ ما هو الموقف الجديد الذى توجهه الشخصية بعد التكيف؟

١٠ ـ كيف يغير ذلك من أهداف الشخصية؟

وبالكشف عن الأهداف القريبة المباشرة، فإن هذه الأسئلة تساعد فى تطور الشخصية لحظة بلحظة. وعندما تكون الإجابات متسقة، فإنك سوف تشعر أن مسار الشخصية متكامل وبدون انقطاعات، وعبر العمل كله يجب أن تبدأ فى

رؤية الأهداف البعيدة التى تسيطر على وجود كل شخصية، لأنها تناضل من أجل أهداف متسقة، وبذلك تكتسب سمات الكائن الحى.

ومهمة تحليل السيناريو هى العثور على نقاط الضعف، واستخدام الذكاء الإبداعى لمعالجتها، وذلك كله مهمة المخرج. وعندما تفعل ذلك فإنك سرعان ما تعرف كيف تم التفكير بعمق فى القصة، وما هى المناطق التى تحتاج إلى العمل عليها. وإذا وجدت تشوشا فإنك عليك أن تفكر بحرص قبل أن تقبل السيناريو، فأنت تريد أن تجد أساسا جيدا بحق يحتوى على العديد من التحديات للممثلين، والمخرج، ومدير التصوير.

لقد كان المخرج جون كازافيتيس يعتقد أن المفاتيح النفسية الفرويدية للشخصية زائفة، وأن شخصية أى شخص ليست شيئا ثابتا، لكنها متحركة وسط حومة التفاعل الإنسانى. وراى كارنى، مؤلف كتاب «أفلام كازافيتيس» (دار نشر جامعة كمبريدج، ١٩٩٤ (يوضح البصيرة النادرة التى تكتشف بها شخصيات كازافيتيس نفسها بخوض التجربة:

"إن شخصيات كازافيتيس تملك نوعا من الانفتاح أكثر راديكالية بكثير من مجرد كونها منفتحة أمام التغيير أو تحدى المحنة، وهو ما يؤدى إلى اختلاف آخر بين شخصيات كازافيتيس والشخصيات فى كل الأفلام الروائية الأمريكية. إن الذات عند كازافيتيس منفتحة بمعنى أنها تهدم الجدران التى تفصل فى العادة كل شخصية عن الأخرى. ومثل الممثلين على المسرح، فإن شخصيات مثل ليليا، وميبول، وجلوريا، هى التى تصنع نفسها وتعدل منها فى عملية مستمرة من الارتجال الدرامى كرد فعل للجمهور المتغير الذى تظهر أمامه. إن هوية هذه الشخصيات متغيرة حسب علاقة كل منها بالأخرى، إنها -على الأقل جزئيا -فى عملية تفاوض مستمرة. إن شخصيات كازافيتيس الأساسية تجسد درجة متطرفة من الوعى بالآخرين، والحساسية تجاههم، والاستجابة لهم، ومع ذلك فإن هذا لا يصفهم بما فيه الكفاية. إن شخصيات كازافيتيس منفتحة تماما للتأثيرات الخارجية، وعاقدة العزم تماما على إجراء تعديلات فى أوضاعها بحيث يمكن

القول بأن هويات هذه الشخصيات ليست هوياتها وحدها، ولكنها هويات مشتركة مع الآخرين. إنها لا تملك تحكما كاملا فى نفسها، لكنها تسلم جزءا للآخرين. إن ذواتها ليست مصمتة ومقدرة سلفا، لكنها لينة وقابلة للنفاذ من خلالها، يدخل إليها الآخرون ويؤثرون فيها، ويقيمون فيها أحيانا.... إنها هويات هشة إلى درجة كبيرة، ومعرضة دائما للتشوه أو الانتهاك". (المقدمة، ص٢١-٢٢).

لقد كان كازافيتيس نفسه ممثلا ملتزما خبيرا ومحبا لفنه، وقد وصل إلى أن يفهم محدودية الأشكال الجاهزة لرسم الشخصيات، ووجد طريقته الخاصة ليبث الحياة فى شخصياته وأفعالها بدرجة مذهلة من الصدق فى تقلباتها. وكما هو الحال مع روبرت آلتمان، فإن الممثلين كانوا يحبون العمل مع كازافيتيس، كما يحبون العمل مع المخرجين الذين يهتمون بالممثل.

التطور

لن تحركنا القصة بقدر كافٍ إلا إذا كان على شخصياتها الرئيسية أن تناضل، وينمو وعيها، وتتغير، وهذا هو ما يسمى "تطور" الشخصية. إنك سوف تحتاج على الأقل لشخصية واحدة تظهر درجة من التطور، وإلا فإن القصة سوف تبدو بلا هدف. وقد يكون تطور الشخصية الرئيسية فى فيلم قصير تطورا ضئيلا ورمزيا، ولكن وجود هذا التغير يدل على درجة من النضج فى رواية القصة. ولأن الفيلم الروائى الطويل سوف يكون أطول، فسوف يكون له معمار أكثر تقليدا بكثير.

إن القصص التى تتعلم فيها الشخصية شيئا ما قصص موجودة دائما. وفى عالم قاس وبلا قلب فى أغلب الأحيان، فإن هناك منبعا للأمل، وشيئا ما نحتاجه دائما.

الحوار والفعل اللفظى

كيف يمكن التعرف على الحوار الجيد؟ وكيف يخلق الكاتب شخصيات لا تنطق بصوت المؤلف؟

الحوار السينمائى يهدف إلى أن يكون حوارا عاميا. وسواء كانت الشخصية جرسونة مهاجرة أو مجرما شابا، أو فيلسوفا أكاديميا، فإن كلا منها تستخدم كلامها الخاص: الإنجليزية المكسرة، أو كلمات الشوارع، أو المصطلحات المجردة المليئة بالمصطلحات.

إن كلا من هذه الشخصيات تحتاج إلى السمات الخاصة بحوارها، لذلك فإن كتابة الحوار فن فى حد ذاته. ويجب أن تكون المفردات، والنحو، والإيقاعات اللفظية، لكل شخصية، يجب أن تكون خاصة ولا تشبه لغة شخصية أخرى. ولا يجب أن ينسخ الحوار ما عرضته الكاميرا بالفعل (مثل "أراك ترتدى معطفك الثقيل"). والحوار فى الحياة مختلف عن الحوار فى الأفلام، فيجب أن يبدو الحوار فى السينما أمينا مع الحياة لكنه يجب أيضا أن يتخلص من إسهاب وتكرار الحياة. والحوار السينمائى الأفضل هو البليغ تماما، لكنه يجب ألا يبدو رسميا و"صحيحا".

إن تحقيق ذلك يتطلب بحثا مجهدا وأذنا خاصة، والنماذج الجيدة متاحة فى كل مكان لأى شخص مزود بجهاز تسجيل. إنك عندما تخط كل ما يصل إليه سمعك -بالهمهمات والغمغمات والضحكات والتوقف- سوف يتضح لك أن المحادثة العادية ليست عادية على الإطلاق. إن الناس يستخدمون الإيجاز فى محادثاتهم، ويتكلمون بأهداف متعارضة، ولا يتحاورون أبدا بطريقة "البينج بونج" كما يبدون فى الدراما النمطية. وفى الحياة الحقيقية يصرح الناس بالقليل، بينما يشيرون فى الأغلب بطريق التلميح إلى ما يريدون قوله. والصمت فى العادة هو "فعل" حقيقى، تتدفق خلاله تيارات غير عادية بين من يتكلمون.

وعندما تراجع ما نسخته من هذه المناقشات، يمكنك أن تحذف التكرار الزائد، وتحتفظ - أو حتى تقوى - كل إحساس وخصائص الفرد الذى نطق بهذا الحوار. وعند اختزال الحوار إلى جوهره، تصبح الشخصيات أكثر تحديدا، ومابين السطور نابضا بالحياة، وهذا هو سر الفنانين العظام مثل هارولد بينتر وصامويل بيكيت، أو أى ممثل كوميدى جيد. إنهم بالإنصات الحقيقى يمسكون بمفاتيح سلوك وتفكير الناس الآخرين.

اختبار الحوار

الطريقة المثلى لتقييم الحوار هى أن تقرأ السطور بصوت عالٍ، وتنصت لصوتك وتسأل:

هل كل كلمة وعبارة تنتمى إلى لغة سينمائية؟

ماذا يريد الشخصية أن تفعل أو تحصل عليه بهذه الكلمات؟

هل يحمل الحوار نصا فرعيا قويا (أى معنى متضمنا عميقا)؟

هل ما يخفيه الحوار مثير للاهتمام؟

هل يمكن أن يحمل الحوار مزيدا مما بين السطور (ويصبح تلميحا غير مباشر) بدلا من أن يكون مباشرا وواضحا؟

هل يستجيب السامع بطريقة عاطفية؟

هل هناك توازن أفضل فى الكلمات أو الأصوات؟

هل يمكن اختصاره حتى ولو بكلمة صغيرة؟

من التدريبات الجيدة مراجعة السيناريو، وقراءة حوار شخصية رئيسية واحدة فقط لترى إلى أى حد يمكن تحقيق هذه الشخصية بنوع من الاتساق. كما أن ذلك سوف يساعدك أيضا فى التركيز على المفاتيح التى تخلقها هذه الشخصية.

الفعل اللفظى

أفضل حوار هو "الفعل اللفظى" لأنه يساعد المتكلم على "استخدام الكلمات للحصول على شىء". إنه الضغط الذى يمارَس حتى لو كان ذلك لأن المتكلم يريد دفع الضغوط الواقعة عليه. إن هذا الحوار فعال، وجزء لا يمكن التخلى عنه من البناء، لذلك فهو ليس زخرفة لفظية أو مجرد توضيح من المؤلف لما نراه على الشاشة.

مراجعة الأسس

يخفى السيناريو أكثر مما يُظهر، إنه يحدد المواقف والحوار، لكنه يعطى القليل عن وجهة النظر، أى عن المواقف الذاتية التى سوف تتجسد من خلال التمثيل،

وعمل الكاميرا، والمونتاج. وإذا كان يقدم الأفكار ووجهة نظر المؤلف وما يعنيه بين السطور، فإن ذلك يتم عن طريق استنتاج القارئ، فكل هذه العناصر مختفية، ومن أجل الكشف عنها فإن صانعى الأفلام أصحاب إلخبرة يصنعون ثلاثة ملخصات تتزايد فى إيجازها، والمعالجة، والمقدمة المنطقية.

تتابع المشاهد

يهدف تتابع المشاهد لاستخلاص جوهر القصة فى شكل ملخص، وهو يروى بكلمات قليلة مكان كل مشهد، والحدث، والمضمون العام لأية محادثة. وهو:

تتم روايته فى شكل القصة القصيرة، بضمير الغائب، وبالزمن المضارع.

يحتوى فقط على ما سوف يراه ويسمعه المتفرج من الشاشة.

يخصص رقما وفقرة لكل مشهد (يدور فى زمن واحد أو مكان واحد).

يلخص المحادثات ولا يذكرها بنصها الحرفى.

ويجب أن يُقرأ كملخص لتيار الوعى الذى لا يتجاوز إلى تفاصيل الإنتاج أو تعليق صانع الفيلم. التزم بما سوف يراه المتفرج ويسمعه، ويجب تلخيص أى حوار كما فى المثال التالى:

تتابع مشاهد "المراكبى"

فى الليل، بين الجدارين العاليين لقناة أمستردام، شخص غامض فى سترة سوداء وقبعة عالية يجدف قاربا غريبا فيه تابوت مزخرف. عندما تسقط عليه حزمة أشعة من الضوء، نرى مورى، إنه رجل فى أواخر الثلاثينيات من عمره على محياه سمت هادئ بارد مصمم.

بالنظر إلى المدينة فى الليل، نرى منظرا بانوراميا فوق القنوات السوداء التى تلتمع بالأضواء وانعكاساتها، الجسور مزدحمة بالمارة والدراجات، والعربات تتلوى بين مبانى القرن السابع عشر المتجاورة. عندما يصل المنظر إلى بقية الشارع، نسمع ضجة صادرة من حانة صاخبة، فى المقدمة امرأة كندية ورجل هولندى يتجادلان بعنف.

داخل البار شبه المتواضع ذى الموائد الخشبية والأرضية المصنوعة من الخشب ويتناثر عليها قشر فول السودانى، وبار خشبى مصفوف عليه صنابير البيرة القديمة المصنوعة من الصينى، هناك ياسمين، امرأة كندية شابة خشنة لكنها جذابة، فى أواخر العشرينيات من عمرها. إنها تحاول أن تغادر البار خلال مجادلة مريرة مع صديقها الهولندى ذى الوشم والذى يبدو مخدرا، ماركو. إنها تقول أنها لم تعد تحتمل.

كل فقرة ذات رقم هى خطوة فى تطور القصة. عندما تصنع هذا التتابع سوف تتاح لك نظرة شاملة على توازن وتطور المادة، وسوف ينبهك ذلك إلى أية تغييرات تكون ضرورية.

المعالجة

المعالجة هى نسخة من القصة، مكتوبة بالزمن المضارع، وشكل القصة القصيرة، وتبعا للغرض منها يمكن أن تكون بأى طول، من صفحة واحدة إلى ثمانين صفحة. وهى تركز على تجسيد ما سوف يراه ويسمعه المتفرج، وتلخص الحوار، برغم أن الجمل المهمة على نحو خاص يجب ذكرها بنصها الحرفى داخل أقواس.

إنه أقصر من السيناريو، لكنه أطول من تتابع المشاهد ويحتوى على قدر أكبر من المعلومات. والمعالجة هى فرصة كاتب السيناريو لعرضه على شخص محدد أو شركة إنتاج، وهى تتيح للكاتب أن يتصور القصة بشكل كامل، ويضع خطوط الشخصيات وعلاقاتها وتفاعلاتها، ويشرح الصراع وحل الحبكة، ويرسم الخطوط العريضة لما بين السطور، والحالات المزاجية، والعناصر الحيوية الأخرى للرؤية الكلية. كما أن المعالجة قد توحى بنغمة الفيلم، سواء كانت خشنة، أو ميلودرامية، أو يغلب عليها الحنين، أو تدور فى أجواء المدن، وما إلى ذلك. وإذا كان كاتبك قد أعد معالجة كاملة من هذا النوع، فسوف يكون لديك الكثير لتناقشه من البداية. والكتاب العملى الذى يعتمد عليه فى هذا المجال، ويهدف للاستعداد للعمل فى سوق صناعة السينما، هو كتاب كينيث أتشيتى وتشى لى وونج "كتابة المعالجة التى

تبيع: كيف تخلق وتسوق أفكارك القصصية لصناعة السينما والتليفزيون" الطبعة الثانية (أول بوكس، ٢٠٠٣).

المقدمة المنطقية

السيناريو، والمعالجة، وتتابع المشاهد، لا تجسد الفكرة التى تؤسس البناء والتطور الدراميين للفيلم، لهذا فإن "المقدمة المنطقية"، أو المفهوم"، هى جملة أو اثنتان تعبر عن الفكرة الدرامية التى تشكل مشهدا أو الفيلم كله. وبالنسبة لفيلم روبرت آلتمان «جوسفورد بارك» (٢٠٠١) قد تكون المقدمة المنطقية هى "قائد أو شخص ذو سلطة، يستخدم سلطته على نحو فاسد، يسقط أخيرا، بصرف النظر عن اتساع سلطته وعن قدرته على شراء أعوانه".

وفى العملية العضوية لصناعة الفيلم، تتبدل وتتحور الفكرة المنطقية خلال تطويرك لإمكانات مادتك.

التقييم وإعادة التقييم

عندما يحتاج السيناريو إلى إعادة الكتابة، جدد دائما تتابع مشاهدك، والمعالجة، والمقدمة المنطقية، وإلا لن تسيطر على العمل ككل. فمن المحتمل تماما أن عملك سوف يتبنى هوية متغيرة وبؤرة جديدة. وذلك وجه سحرى من أوجه الفن السردى.

مع التفكير فى المتفرج

سوف تحتاج دائما إلى أن تضع متفرجك فى اعتبارك. إن هذا لا يعنى استغلاله، أو تقديم تنازلات، لكنه يعنى محاولة إنجاز عمل يتناول أزمة معاصرة ما، ويثير أسئلة وأفكارا ذات صلة، ويتحدى الفكر التقليدى. وعندما تنجح فى ذلك، سوف تتردد أصداء ما أنجزت فى قلوب وعقول جمهورك.

الفصل التاسع
استراتيجيات المخرج لتطوير السيناريو

الأعمال السينمائية باهظة التكاليف، وغير مرنة فى اختبارها وتطويرها على النحو الذى يقوم به مؤلفو المسرحيات مع جمهورهم الأول، لذلك يجب إتمام العمل خلال مرحلة تطوير السيناريو وبروفات الممثلين. وقد تتضمن هذه المرحلة التبسيط، والاختصار، والضغط، وتطوير المادة، أو حتى إعادة الكتابة كاملة للاستفادة من الطريقة التى يجسد بها الممثلون العمل. والأفلام الروائية التى عملت بها قدمت صفحات جديدة من السيناريو حتى موعد التصوير. إن الكتاب يكرهون إعادة الكتابة الإجبارية تلك، لكن أفكارهم عن الاكتمال تنبع من عادة الخلق الفنى بمفردهم عملية عضوية مادية، ويجب أن تتكيف مع الواقع المتنامى للممثلين والتصوير.

ومن خلال تطوير السينما بشكل مستمر ومنهجى، يمكن فقط للمخرج أن يستوعب كل عناصر القصة، ويكتشف كل إمكاناتها، ويستثمر قوة الفن السينمائى.

منطق القصة

العرض والتأسيس

عندما تقوم بتطوير قصة، فإنك تعمل من خلال تجاربك، وخيالك، وحدسك، بالإضافة إلى الأفكار المخزنة فى لاوعيك، وعدم التواصل يبدأ من الافتراضات التى تقوم بها ولا يستطيع جمهورك أن يشاركك فيها. إن ما تحتاجه هو «عرض» فى الوقت المناسب، أى أن تقدم المعلومات الحيوية لفهم كل مرحلة من السرد.

فقد يكون مهما أن نعلم أن هارى، الرجل ذا الشعر الأحمر، هو شقيق المرأة الشقراء الأم لطفلين، أو أن هارى لن يحنث بالقسم الذى أقسمه فى المحكمة. إن كاتب السيناريو يعرف أن هارى لن يحنث بالقسم الذى أقسمه فى المحكمة. إن كاتب السيناريو يعرف أن هارى رجل شريف، لكن الجمهور لا يعرف شيئا عن ذلك. لذلك يجب "تأسيس" شخصية هارى، و"التأسيس" كلمة مهمة فى مناقشات السيناريو، ولكى تؤسس لأمانته فقد تحتاج إلى أن تجعله يعود إلى بائع الصحف ليدفع ثمن الصحيفة التى أخذها سهوا دون أن يدفع ثمنها، والآن نكون قد عرضنا لأمانته.

تأخير قسم العرض

القصة هى تعاقب أحداث يثير أسئلة ويعطى دلائل، وعلى سبيل المثال فإن فيلما عن رجل تم تبنيه خلال طفولته، ويبحث الآن عن أمه التى ولدته، هذا الرجل لن يكون قابلا للتصديق إن لم ينظر إلى شهادة ميلاده ويتساءل عن والديه اللذين تبنياه. إن تلك خطوات أساسية، ويجب عليك أن توضح أو تؤسس هذه الأشياء بطريقة أو أخرى. وفى مرحلة لاحقة، عندما يعثر الرجل على أمه، فربما يكون من غير المنطقى بالنسبة له أن يصبح سعيدا وراضيا. إن المتفرج يعلم أن الناس الذين يقابلون آبائهم وأمهاتهم البيولوجيين للمرة الأولى تكون لديهم مشاعر مختلطة. بما فى ذلك الألم والغضب. إن السعادة السريعة والدائمة غريبة عن الطبيعة البشرية. وكل من الشخصية وصانع الفيلم ليسا ساذجين، وإذا وقعا فى ذلك إلخطأ فإن المتفرج سوف يعتبر القصة غبية وينصرف عنها.

عليك أن تجيب عن كل توقعات المتفرج، لكنك فى الكثير من الأحيان قد تؤخر الكشف عن كل المعلومات لكى تحافظ على قوة التوتر الدرامى. اختبر بناء قصتك ومنطقها بأن تأخذ ملاحظات حول الافتراضات الكامنة فيها، وأضف هذه الملاحظات إلى تتابع المشاهد أو المعالجة فى عمود منفصل مخصص لأسئلة واكتشافات المتفرج (انظر المثال فى الفصل السابع، الشكل ٧-٣). وهذا سوف يساعدك على تجنب الإجابة عن الأسئلة بأسرع من اللازم، لتفادى ترك المتفرج يتساءل لفترة أطول من اللازم، أو الفشل فى حل أى شىء على الإطلاق.

المصداقية، والطابع المزاجى، وإشراك المتفرج

يجب أن تكون القصة وشخصياتها مثيرة للاهتمام، وتجسد شخصيات وأحداثا، ومتسقة، وذلك لكى تبقى قابلة للتصديق. وحتى الأنماط القصصية المختلفة، مثل الفيلم التسجيلى أو الحدوتة الشعبية، فإنها تجب أن تظل -بطريقة ما - وفية لروح الواقع، ويحكمها جميعا ما يمكن أن يتعرف عليه المخرج باعتباره "حقيقيا". ومن المفارقات أن المصادفات التى تحدث بحرية فى الواقع تصبح مادة مثيرة للشك فى القصص، فلن يصدق أحد فى فيلم روائى حدث لى ذات مرة فى الحياة: كنت أزور صديقا فى بلجراد، وقابلت الصربية الوحيدة التى عرفتها، وبالمصادفة كانت قد جاءت من لندن لتحضر نفس العرض المسرحى الذى حضرته أنا وصديقى.

ولأن رواية القصص على نحو ناجح تعتمد على التوتر والتوقع، فإن راوى القصص الماهر يمسك بقياد ما يروى بقدر ما يستطيع.

خلق سلسلة من الأحوال المزاجية

المواقف باهتة الملامح أو العصية على التصديق تدفع المتفرج ليناضل ضد عدم التصديق مع تغير كل مشهد، وعليك أن تستخدم مكان وقوع الأحداث والتكوين الصوتى بشكل موحٍ، عندئذ يمكنك أن تدفع المتفرج إلى القلب العاطفى للموقف.

وعندما تتجول، قم بتدوين أى مكان أو موقف يترك أثرا عليك، فهذه الملاحظات قد تدخل فيما بعد فيما تقوم بصنعه من أفلام. ومثلما يفعل الممثلون، فإن كتاب الدراما الجيدين يعطون اهتماما كبيرا بالبيئة المحيطة، ويراقبون ويبحثون على الدوام فيما يفيد عملهم. إن الفن الذى يبقى فى الذاكرة هو الذى يعطى اهتماما كبيرا بالواقع.

خلق مساحة للمتفرج

الطريقة الوحيدة لإرضاء جمهورك هى أن تصنع الأفلام لأناس تتشابه قيمهم وذكاؤهم مع قيمك وذكائك. وبعض الفنانين العاملين فى مجال الترفيه هم بطبيعتهم يتشاركون فى الكثير مع العالم الأكبر، وبعضهم يتشارك فيما هو أقل.

إنك لا تستطيع أن تخطط لمدى جماهيريتك، لكن كل ما تستطيعه هو تطوير إمكاناتك، وتقدم على المغامرة، وتكون صادقا مع أكثر اهتماماتك عمقا.

يمكن رواية قصة ما من خلال الأدب، أو الأغنية، أو المسرح، أو السينما، ولكن راوى القصة فى كل الحالات يخلق مساحة مهمة يجب أن يملأها المتفرج من خبرته الخاصة. لكن المتفرج السينمائى - على عكس قارئ الرواية - لا يضطر إلى التجسيد البصرى للعالم المادى للقصة (إنه مجسد بالفعل على الشاشة)، لذلك فإن من المهم تماما أن تعطيه الدافع لكى يتأمل فى دوافع الشخصيات، ومشاعرها، وقيمها، وأخلاقياتها. وكما أن التصوير التشكيلى يتضمن حياة فيما وراء إطار اللوحة، فإن الشخصيات والأفكار الدرامية التى يولدها الفيلم يجب أن توحى بما هو أكثر مما نرى ونسمع فى الفيلم.

خطة العمل

فى بعض الأحيان يتم تناول موضوع السيناريو بشكل لفظى فى الوقت الذى يمكن ترجمة هذا الموضوع بصريا. وعلى سبيل المثال، فى مشهد لتناول الإفطار، يلقى الأب موعظة على الابن حول أدائه الواجب المدرسى فى المنزل، فإنه يمكنك هنا أن تجسد الحدث حيث يحاول الابن أن يعيد ترتيب الملاعق والسكاكين وأكواب اللبن على المادة، لكن الأب يحاول أن يحصل على كل انتباه الابن، لذلك فإنه يسعى إلى إيقافه عما يفعل. ورغم أننا لا نرى بشكل محدد موضوع الجدل بينهما، فإن الصراع قد تجسد على نحو بصرى.

وحتى تصبح حرفيا جيدا، حاول أن تجعل الفعل بديلا عن كل ما يتم التعبير عنه لفظيا، وقد يتطلب ذلك إعادة الكتابة، وهو موقف يعتبره المخرج تميزا، بينما يعتبره كاتب السيناريو تخريبا كاملا. قد يحتاج الأمر إلى قدر ضئيل من التعبير بالوجه، أو حركة، أو نشاط ذى طبيعة مجازية، أو ربما نوع من الحركة يرى الممثل أنها تزيد من التوتر من خلال إخفاء الشخصية بدلا من الكشف عنها وعن مشاعرها الحقيقية. إن إخفاء المشاعر طبيعة بشرية تماما، وهو يكشف عن أبعاد داخلية وخارجية، وعن الوعى واللاوعى، وعما هو عام وما هو خاص. والنقيض

لذلك كله هو السيناريو الذى تحتاجه موجة عاتية من الألفاظ الوصفية التى تغرق كل ما هو حى، مثلما الحال هنا:

روز: يا عمى، لقد تصورت أننى نظرت هنا ورأيت ما تفعل. من البائس أن تكون طريح الفراش. إنك شقيق أبى، وأنا أريد العناية بك، حتى لو كان ذلك من أجل خاطره فقط.

العم: يا لك من فتاة طيبة. إننى أشعر دائما بالتحسن عندما تطلين علىّ. أعتقد أننى سمعت وقع خطواتك، لكننى لم أكن متأكدا أنه أنت. لابد أن الجو بارد بالخارج، إنك ترتدين معطفا ثقيلا.

روز: إنك تبدو فى حال أفضل، لكننى أرى أنك لم تنته بعد من تناول وجبتك. كم أنا حزينة أن أراك تترك تفاحة جيدة مثل هذه بينما أنت تحب التفاح كثيرا.

العم: أعلم يا عزيزتى، وأنا أشعر بالذنب. لكننى لست على ما يرام.

لقد كتبت هذه السطور لأوضح لك أسوأ أنواع السيناريوهات. لاحظ التكرار الزائد، وكيف تبقى الكتابة على الشخصيات ساكنة، وليس هناك فعل أو سلوك يثير إلى المشاعر، وليست هناك خصوصية فى الأفكار تجعل الكلمات مختلفة عن الكلام شديد العمومية. إن أيا من الشخصيتين لا تشير إلى أية مشاعر، أو أهداف خفية، تعطى التفاعل الإنسانى توتره وتياراته التحتية الثرية. لكن مثل هذه الكتابة تحاول الإمساك بالمتفرج من خلال رذيلة الكلمات الحَرْفية، التى تفتقد حتى الفهم غير المفصح عنه، والذى يمكن للمتفرج أن يستنبطه. والأسوأ من ذلك كله هو أنك لن تفقد شيئا إذا أغلقت عينيك. إنه مثل مسلسل تليفزيونى سيئ.

ومن خلال إعادة تصور هذا المشهد ليتضمن سلوكا، وفعلا، وتفاعلا، فإنه يمكن اختصار الحوار بمقدار ٨٠ فى المائة، وتنتهى إلى شىء يبث التوتر فيه مزيدا من الحياة. وإذا أراد المشهد الكشف عن أن الرجل العجوز هو شقيق والد روز، فيجب أن تكون هناك طريقة أكثر طبيعية للكشف عن ذلك. فالنموذج الذى أعطيناه يجعل من المعلومات التى تنطق بها تشبه نشرة الأخبار. ربما نستطيع أن

نجعلها تتوقف عن الكلام لتحدق فيه، وعندما ينظر إليها فى تساؤل، تجيب: "لابد أنه الضوء. أحيانا تشبه أبى كثيرا"، وقد يكون رد فعله هو البهجة، أو الضيق، أو الحنين إلى الماضى، بما يعطى مفاتيح لطبيعة العلاقات بين الشخصيتين.

قانون الإزاحة (الاستبدال)

نادرا ما يتعامل الناس فى حياتهم اليومية بشكل مباشر مع المصدر الحقيقى لتوتراتهم، وذلك لأننا نكاد ألا نعرفها حقا، أو أننا نحتفظ بما نعرفه منها مختفيا عن الناس من حولنا. لذلك فإن ما يجب أن يحدث فى الدراما فى أغلب الأحيان هو نوع من الإزاحة أو الاستبدال للرغبات الكامنة للشخصيات. قد يكون هناك رجلان عجوزان يتحدثان عن الطقس فى نوع من الكآبة، ولكن من خلال ما حدث من قبل، أو من خلال الإشارات العابرة ذات الدلالة، فإننا ندرك أن أحدهما يحاول التكيف مع موت أحد أفراد عائلته، بينما يحاول الآخر أن يثير موضوع استرداده لدين استدانه الأول منه. إن ما يقولانه هو أن الحرارة والرطوبة قد تؤديان إلى عاصفة، لكن ما نستنبطه هو أن تيد منغلق على مشاعره بالذنب والفقدان، بينما يدرك هارى أنه لمرة أخرى لا يستطيع أن يطلب ماله الذى يحتاجه بشدة. إن هذا هو النص الفرعى للمشهد، أو ما بين السطور، والذى يمكن أن نحدده كالآتى: "هارى يدرك أنه لا يستطيع فرض مطالبه على تيد فى هذه اللحظة، وموقفه الآن يائس".

إن النص الفرعى - أو المعانى بين السطور - لا يظهر بدون المعلومات المهمة التى تم تأسيسها فى المشاهد السابقة، لهذا فإن الدراما الجيدة تبنى النصوص الفرعية بداخلها وتقيم الروابط بينها.

الترحيب بردود أفعال نقدية

تعريض عملك فى مراحل مختلفة للنقد من المستمعين، والقراء، وجمهور السينما، سوف يساعدك على تأكدك من قدرتك على الوصول إلى المتفرج الذى يرى عملك لأول مرة. واستخدام الإيجاز فى عبارة قصيرة pitching لفكرة فيلمك سوف يؤكد لك أن التحرك صوب الهدف ليس صعبا، بل إنه يساعدك

على تنظيم عملك. (مصطلح pitching مأخوذ عن رياضة البيسبول الأمريكية، وهى قذف الكرة بأسرع ما يمكن فى بداية كل شوط، وهى تعنى هنا قدرتك على توصيل فكرة الفيلم بأكبر قدر من الإيجاز والتصويب نحو الهدف - المترجم).

"قذف" فكرة قصتك

عندما تكون فى حالة بحث عن فريق الممثلين، وطاقم الفنيين، والدعم المالى، فإن عليك أن "تبيع" مشروعك المرة بعد الأخرى، لذلك فإن "قذف" الفكرة لهؤلاء، بشكل متكرر وجذاب، مهم لعرض أساسيات قصتك السينمائية. قد يكون لديك ١٠ دقائق لتقدم سيناريو روائيا أمام مجموعة من المحترفين، و٢٠ دقيقة على الأكثر لتعرضه على المنتجين التنفيذيين، كما يجب عليك أن تكون قادرا على قذف فكرة سيناريو فيلم من ٥ إلى ٢٠ دقيقة خلال ٣ إلى ٥ دقائق.

وقذف الفكرة ليس سهلا ولا مريحا، لكنه تدريب ممتاز لك ولمشروعك. وليست هناك توليفة أو صيغة جاهزة له، وجزء من التحدى هو أن تتناول الفكرة بأفضل طريقة تلائمها. وما يجب عليك أن تعطيه هو حماسك وإيمانك بالسمات الخاصة للقصة. وإليك ما يمكن أن تغطيه بالنسبة لفيلم قصير:

العنوان وموجز قصير (على سبيل المثال: عنوان القصة هو "التحرر"، وتدور حول أربعة من رجال الأعمال يحتفلون بالحرية بالإبحار فى زورق صغير فى منطقة بكر، وعندما يكتشفون أنهم فريسة لرجال الجبل ذوى النزعة الانتقامية، فإن كلا منهم سوف يضع مفهومه عن الرجولة موضع الاختبار خلال نضالهم من أجل الحياة).

النمط الفيلمى (غموض، رعب، كوميديا عائلية، إلخ).

الشخصية الرئيسية والمشكلات التى يواجهها فى الحياة بشكل عام.

المشكلة أو الأزمة الخاصة التى يواجهها الشخصية الرئيسية.

العقبات التى يجب على الشخصية الرئيسية التغلب عليها.

ما هى أهمية هذه العقبات، وما خطرها، وما الذى يجعل المتفرج يهتم بالتغلب عليها.

التغيرات التى تحدث للشخصية الرئيسية.

الحل: إلى أين انتهت الشخصية الرئيسية.

السمات السينمائية التى تعطى خصوصية للفيلم.

لماذا لا تستطيع أن تصنع هذا الفيلم، ولماذا يجب أن تصنعه.

اقذف فكرتك لكل من ينصت لك، ومن خلال وجه كل من يستمع، وموقفه، ولغة جسده، سوف تعرف على الفور أين تكمن مناطق الجذب فى فكرتك، وأين تضعف هذه المناطق. وعندما يفشل عنصر ما، استمر فى التغيير حتى تحصل على أفضل نتيجة. إن هؤلاء الذين يستمعون لك هم جمهورك الأول، فإذا ابتهجوا تكون قد نجحت فى تحقيق أساسيات قصة جيدة. استمر فى ذلك حتى يؤكد رد فعل جمهورك أن كل عنصر من عناصر قصتك قد أصبح جيدا.

البحث عن استجابات

أن تقوم بتصوير سيناريو لم يتم تطويره بدقة يعنى أن تفتح على نفسك عاصفة من المشكلات، ومحاولة معالجة هذه المشكلات فى مرحلة لاحقة، عندما تظهر عند المونتاج، سوف تكون محاولة شاقة. ومثلما فعلت بالنسبة لفكرة فيلمك الأساسية، ابحث عن استجابات للسيناريو:

حاول أن تجد قراء ناضجين يشتركون معك فى القيم والاحترام المتبادل.

اسأل قارئك عما فهمه من السيناريو.

اسأله ماذا تشبه الشخصيات، ومن الذى أحبه فيها.

اسأله عما يبدو أنه يدفع الشخصيات، وماذا يحاولون تحقيقه.

اسأله عن المشاهد التى أثرت فيه.

اسأله عن المشاهد التى لم تؤثر فيه.

احتفظ بهؤلاء النقاد، إنك لن تندمج مع فيلمك إذا لم يستجيبوا له.

من ذلك كله، إنك تهدف إلى الحصول على إحساس كامل ودقيق بما يعرفه ويشعر به جمهورك فى كل مرحلة من مراحل فيلمك الذى تنوى صنعه. ويمكنك أن تبحث عن قراء جدد إذا كان القدامى قد اعتادوا على المادة.

اختبار السيناريو مع الممثلين دون إعداد مسبق

فى المدن الكبيرة حيث توجد مجتمعات مسرحية وتجمعات من الممثلين، يتم بين الحين والآخر قراءة سيناريوهات مفيدة تماما لأعمال الآخرين. لذلك قبل أن تنتهى من العمل فى السيناريو، قم بتكوين مجموعة من الممثلين لتقرأ السيناريو دون إعداد مسبق لعدد قليل من الجمهور الذى سوف يقول لك بصراحة ما يعتقده. سوف يقوم كل ممثل، حتى بدون تجربة أو خبرة، بالتوحد مع إحدى الشخصيات ويعرض السيناريو الخاص بك فى ضوء غير معتاد. ومن خلال المناقشة مع الممثلين والجمهور، يجب أن تكون قادرا على أن تجد مبررا حقيقيا لكل كلمة فى الحوار وكل حركة فى السيناريو. وفى العادة فإنك لن تستطيع ذلك بالطبع لأنك سوف تكتشف شيئا جديدا، وهذا هو هدف هذه القراءة الدرامية.

إدماج النقد فى السيناريو

قم بالفعل بعد التأمل

فى الوسائط الجماهيرية، يجب أن يعمل المخرج من أجل فهم جمهور عريض، وهنا يبدأ من خلال هؤلاء النقاد فى بداية عملك. فإذا رفضت كل الانتقادات لمشروعك، فلن تحقق الثقة المطلوبة فى النفس، وإذا وافقت على كل ما يقال وعقدت العزم على أن تعيد الكتابة من أول وجديد -أو الأسوأ أن تتخلى عن المشروع -فهذا يعنى أنك لا تثق بنفسك بالفعل. أما إذا واصلت الإيمان بما تفعل، ووجدت بعض الصدق فيما قاله نقادك، فإنك تتقدم بالتأكيد.

لا تقم أبدا بإجراء تعديلات على نحو متعجل أو متهور، دع الانتقادات تختمر لبضعة أيام، ثم انظر ماذا تقبله عقلك منها باعتبارها صادقة وصحيحة. وإن كنت ماتزال فى شك، قم بتأجيل التغيرات ولا تتخلَّ عن مقاصدك فى السيناريو. اعمل فى شىء آخر حتى يستقر ذهنك على ما يجب فعله.

خذ حذرك من ردود أفعال أفراد العائلة والأصدقاء المقربين، فهم فى الأغلب يريدون إخفاء أخطائك ولا يلقون عليها الضوء، وهذا ضار مثل الحب الزائد. اعرض عملك على أصدقائك وعائلتك عندما تنتهى من السيناريو، ومع مجموعة

من الجمهور العام الذى سوف تقود استجاباته استجابات العائلة والأصدقاء. وبالعكس فإن هناك عددا من الفنانين قد يجدون مقاومة من العائلة التى لا تتوقف عن ذلك إلا إذا سمعت استحسان الجمهور.

لا تأخذ النقد على محمل شخصى

إن عملك ليس هو أنت، إنه مجرد عمل صنعته فى لحظة محددة من حياتك، وعملك التالى سوف يشهد تغيرات، سوف يكون أقوى قليلا. لقد اعترف تروفو فى مرحلة لاحقة من حياته أن صنع فيلم سيئ صعب مثل صنع فيلم جيد، وأصبح أكثر تفهما فى نقده بعد أن عاش تجربة الإخفاقات التى تمهد المرء للنجاح. إن ما يهم هو نزاهة ومثابرة المستكشف، المهم أن يستمر، أيا كانت النتيجة.

توضيح السيناريو وضغطه

العمل فى فورمات السيناريو يعنى أن البناء الأساسى أصبح غائما وبعيدا عن الفكرة الأولى. وعندما يطرح السيناريو مشكلات (وكل السيناريوهات تفعل ذلك)، فإن صنع تتابع المشاهد هو الذى يكشف ـ كما قلنا ـ عن الحبكة وعن البناء الأساسى. إن صنع تتابع المشاهد، ثم اختصاره أيضا إلى مقدمة منطقية، هى خطوات شديدة الأهمية فى التأكد من صحة أساسيات القصة.

إعادة الكتابة، إعادة الكتابة، إعادة الكتابة!

السيناريو ليس عملا فنيا ذا شكل نهائى، إنه أشبه بخطط الغزو التى تتغير وفقا للمعلومات الجديدة. كن مستعدا عن طيب خاطر للاستمرار فى تطوير السيناريو حتى اليوم الأول للتصوير. وفى العادة فإن إعادة الكتابة تجد مقاومة من مجموعات الإنتاج لطلبة الدراسات السينمائية لأنه ليس هناك من يرغب فى تهديد ذات الكاتب.

وعندما يقدم الكاتب سيناريو فى عالم الاحترام، فإنه يتخلى فورا عن التحكم الكامل فيه، ولهذا بالطبع أسبابه القوية، فقد يريد المخرج أو المنتج أن يتولى

الإشراف على السيناريو ويغير فيه حسب الضرورة. أما فى عالم صنع أفلام غير المحترفين فقد تحتاج إلى قدر من الدبلوماسية فى التعامل مع الآخرين. كن متعاطفا مع كاتب السيناريو لأنه مضطر للتنازل عن السيطرة على عمله، فطريق الاحتراف ملىء بالصخور، ونادرا ما سوف تجد كاتب سيناريو راضيا.

جمع أموال الإنتاج وكتابة التكاليف المبدئية للمشروع

النشرة المبدئية لتكاليف المشروع تؤثر كثيرا فى نجاحك فى إثارة الاهتمام وجمع الأموال. لن تسمح لنا المساحة هنا إلا بنظرة عامة على ذلك، لكنك تستطيع أن تجد المزيد فى هذا المجال فى كتابين، الأول هو "صناع الأفلام والتمويل: خطط العمل للمستقلين"، الطبعة الخامسة (فوكال بريس، ٢٠٠٢(تأليف مورى وارشاوسكى.

والنشرة المبدئية للتكاليف عبارة عن ملف يصف مشروعك، وأهدافه والأشخاص العاملين فيه. والغرض منه هو تقديمه للمنتجين، وخلق الحماس فيهم، من خلال قدرتك على ترتيب حججك وتفاصيلها. ويجب أن يكون مزودا بالصور، وذا ذوق خاص، ودقيق الألفاظ، مثلما يفعل كتاب يشد انتباهك فى محل لبيع الكتب. ويجب أن يحتوى على:

الخطاب التمهيدى: يوصل بكلمات بليغة مختصرة طبيعة الفيلم، وميزانيته، ورأس المال الذى تريد أن تجمعه، وماذا تريد ممن توجه له الخطاب. وإذا كنت تستهدف العديد من المستثمرين الصغار، قد يكون هذا خطابا عاما، لكن يتم إعداده فى كل مرة تخاطب شخصا بعينه.

صفحة العنوان: العثور على عنوان جيد يأخذ جهدا بالغا، لكنه أكثر ما يثير احترام واهتمام من تتوجه إليهم. كما يمكنك الاستعانة بالصور الموحية والأعمال الفنية التى تعطى مظهرا احترافيا حتى تجعل تقديمك للمشروع مثيرا للاهتمام واحترافيا.

سطر الفكرة: اختصار موجز وبسيط للمشروع. ومن الأمثلة على ذلك:

امرأة فى مدينة صغيرة فى نيوإنجلاند تكتشف أن زوجها شاذ جنسيا، لذلك فإن عليها أن تتغلب على كونها وحيدة وهى تبدأ حياة جديدة.

أربعة أصدقاء فى الثانية عشرة من عمرهم ينقطعون عن المدرسة ليوم واحد، فى محاولة للعثور على مكان لحصان صغير يعتقدون خطأ أنه لا يوجد من يريده.

رجل فى الأربعين من عمره يخطط لأن يترك أمه ذات الطبيعة المسيطرة، ويتزوج امرأة أحلامه السجينة لجريمة لم ترتكبها.

الملخص: أن تروى باختصار أحداث القصة التى يجب أن تكون جذابة فى نكهتها وأسلوبها.

التاريخ والخلفية: كيف ولماذا تطور المشروع، وما الذى يدفعك لصنع هذا الفيلم. هنا مكان توضيح التزامك وإخلاصك للمشروع.

البحث: قدم مختصرا بالبحث الذى قمت به والنتائج التى توصلت إليها. ضم أيضا صورا لمواقع التصوير أو الممثلين الذين سوف يؤسسون لما سوف يبدو عليه فيلمك. تلك هى الفرصة لكى تضع الأساس الواقعى والحقيقى للفيلم إذا كنت قد توصلت إليه، بالإضافة لشخصياته وسياقه. إذا كان هناك مجال لإنتاج مشترك، أو الحصول على حقوق الملكية الفكرية أو تصاريح، قدم ما يشير إلى أنك تضمن تحقيق ذلك.

الميزانية: ملخص لأوجه الإنفاق المتوقعة. لا تضع تقديرات أقل من الحقيقة، فسوف يجعلك ذلك تبدو من الهواة، وسوف تنتهى فى النهاية إلى أن تطلب أقل القليل.

الجدول: خطة يوما بيوم لفترة التصوير والمواعيد المفضلة للبدء. إذا كنت تريد أن يأخذوك مأخذ الجد فى الدوائر الاحترافية فإن وضع الميزانية والجدول يجب أن يتم على نحو احترافى، ووضعهما فى الفورمات المعمول به فى الصناعة. (انظر الفصل السابع والعشرين اجتماع ما قبل التصوير وتحديد المعدات اللازمة).

مجموعة الممثلين: صور وتعريف بأعضاء مجموعة الممثلين الذين تنوى العمل معهم، مع إعطاء اهتمام خاص بذكر أعمالهم السابقة.

تعريف بفريق الفنيين: فى فقرات مختصرة اذكر أسماء الأشخاص الرئيسيين فى فريق الفنيين، مع ملخص بمؤهلاتهم، وأرفق تعريفا من صفحة واحدة لكل منهم. إن هدفك هو تقديم الفريق باعتبارهم محترفين، وملتزمين، ويتسمون بالدقة، ومناسبين للعمل فى المشروع بشكل خاص.

نسخة من السيناريو: هذا أمر اختيارى، لأن معظم المستثمرين لا يملكون الخبرة على تقييم السيناريو كعمل مكتوب. لكن وجوده يجعلك تبدو محترفا تماما وقد يساهم ذلك بالنسبة للبعض فى اتخاذ قرارات. إذا كان السيناريو مقتبسا، كن واضحا فى أنك تضمن حقوق تحويله إلى فيلم.

الجمهور والسوق: اذكر الجمهور المحدد الذى يستهدفه الفيلم، وضع الخطوط العريضة لخطة التوزيع لكى توضح أن للفيلم جمهورا. نسخ من خطابات الموزعين المهتمين سوف تكون عاملا مساعدا فى ذلك المجال.

بيان مالى: اذكر الخطوط العريضة لهويتك المالية كشركة أو مجموعة، وضع تقديرا للدخل بناء على خطة التوزيع. إذا كنت شركة لا تهدف للربح، أو تعمل من خلال مثل هذه الشركة، اذكر ذلك، فقد يتيح ذلك للمستثمرين خصم بعض الضرائب.

وسائل نقل التمويل: لتوفر على المستثمرين المحتملين كتابة خطاب، ضع نموذجا لخطاب من المستثمر إلى شركتك بالالتزام بتقديم التمويل إلى حساب إنتاجك.

- وإذا كنت تتقدم إلى مؤسسات أو أية وكالات تمويل أخرى، ضع فى ذهنك الآتى:

- لكل مؤسسة شكلها المفضل فى تقديم المشروع. قم بإجراء بحث عن هوية الممول لكى تعرف أفضل وسيلة وطريقة لتقديم وعرض مشروعك.

- كل طلب للحصول على منحة هو بداية لعلاقة ممتدة، لذلك يجب أن يكون كل ما ترسله متسقا واحترافيا فى طابعه.

- رغم أن كل خطة ميزانية يتم تفصيلها لتناسب من تخاطبه، كن حريصا على الا تقدم وعودا مختلفة لأشخاص مختلفين.

- يجب أن تكون خطة الميزانية ذات مظهر احترافى ومكتوبة بطريقة منسقة.

- راجع كل شىء ثلاث مرات حتى لا تكون هناك أخطاء هجائية أو أية أخطاء أخرى. أنت هو ما تكتب، لذلك استخدم أفضل الأدوات المكتبية والطباعية.

عندما تكون فى مناقشة مع مؤسسة للتمويل، اكتب دائما لشخص محدد، واذكر ملخصا للتذكير بمشروعك وتاريخك مع المؤسسة حتى اليوم.

ظهور المنتج الذى سوف يتولى تنظيم العمل

منذ بداية السينما، جاءت قوتها الطاغية، ونجاحها، من عملية تقسيم العمل. إنها عملية خلق يصبح فيها الكل أكبر من مجموع الأجزاء، وحيث يتم ضبط كل الإسهامات لإرضاء المستهلك (الجمهور). وآخر التطورات فى الدراسات السينمائية هو تدريب المنتج الذى يتولى تنظيم العمل، حيث يتم تعليمه التخصص فى العمل على تدفق صناعة المشروع، وهو ليس مخرجا محبطا أو أى شخص محبط آخر. والمنتجون فى صناعة السينما المستقلة لا يقومون فقط بإدارة المال، لكنهم يقومون أيضا بالعلاقات العامة، والبحث لشراء السيناريوهات الواعدة، ويطورون فرق المواهب الإبداعية حولهم، ويشكلون نموذج العمل الذى يجعل من المشروع قابلا للتحقيق. إن هذا يعنى العمل فى جمع التمويل، والتمويل المشترك، والبيع المسبق الذى يجعل صناعة السينما الاحترافية اليوم ممكنة.

والاتحاد العالمى - الكائن فى بروكسل - لمدارس السينما "سيليكت "CILECT قد أنشأ مشروعا ثلاثيا لتطوير الشركة الإنتاجية التى كانت السبب فى نجاح العديد من الأفلام الأوربية. ونموذجهم المفضل هو فريق ثلاثى من منتج وكاتب سيناريو ومخرج. ويهدف المشروع إلى رعاية هذه الفرق التى لديها مشروعات عديدة تحت التطوير، بدلا من التناول التقليدى الذى يراهن فيه البنك على حصان واحد. وهناك دعم واسع لهذه التحولات الثقافية، وعلى سبيل المثال، فإن الكلية التى أعمل بها لديها برنامج تعليمى للإنتاج، يضم دراسة وتدريبا فى لوس أنجلس.

الفصل العاشر
مصادر بديلة للقصة

السيناريوهات الممتازة لا توجد إلا نادرا، لذلك إليك بعض المصادر الأخرى.

الاقتباس من الأدب

هناك على الدوام مزيد من المسرحيات، والروايات، والقصص القصيرة، التى يمكن الاقتباس منها للسينما ومع ذلك فإن الأدب الجيد قد يكون بمثابة رمال متحركة إذا افترضت أن القصة الجيدة سوف تصنع بالضرورة فيلما جيدا، كما أن الاقتباس الناجح قد يكون مستحيلا إن لم تجد معادلا سينمائيا لأسلوب كتابة الكاتب والشكل الأدبى. وعلى سبيل المثال فإن قصة تعتمد على صوت الحكى الساخر المرهف يمكن أن تكون اختيارا سيئا لأنه ليس هناك ما يسمى التصوير السينمائى الساخر.

ومعظم المعايير التى تحكم على مادة الاقتباس هى نفسها المستخدمة فى تقييم أى سيناريو:

- هل يحكى العمل المقتبس حكايته من خلال وسائل بصرية وسلوكية؟
- هل يملك شخصيات متطورة جدا ومثيرة للاهتمام؟
- هل هو محدد فى مواقفه وأماكن أحداثه؟
- هل المواقف مثيرة للاهتمام ويمكن حدوثها؟
- هل هناك صراع رئيسى مثير للاهتمام، وهل يتم التعبير عنه دراميا بشكل خارجى أكثر مما هو داخلى؟

- هل يتضمن الصراع مجازا مثيرا للاهتمام؟

- هل العمل هدفه قوى من ناحية تيمته؟

- هل يمكنك أن تتوحد بشكل كامل مع التيمة؟

- هل تستطيع أن تبتكر معادلا سينمائيا للقيم الأدبية فى القصة

- هل تستطيع أن تتحمل صنعها؟

- هل من المتاح الحصول على تصريح من صاحب الملكية الفكرية؟

تصريح حقوق الملكية الفكرية

إذا صنعت اقتباسا يحمل تشابها مع الأصل، يجب عليك أن تشترى الحقوق القانونية لاستخدامه. وقوانين حقوق الملكية الفكرية تتغير من وقت إلى آخر. والعديد من الأعمال المنشورة قبل أكثر من ٥٦ عاما هى قديمة بما يكفى جعلها ملكية عامة، لكن لا تفترض ذلك دون بحث كاف، ومن الأفضل الاستعانة بمحامٍ متخصص فى هذا المجال، فالقوانين معقدة جداً، خاصة فيما يتعلق بالحصول على تصريح، ومتغيرة فى البلدان المختلفة.

الأفلام التى تدور حول الممثل والسيناريوهات ذات العلاقة

لكى تخلق حياة قابلة للتصديق على الشاشة، وتعرض قضايا معاصرة، فإنك قبل كل شىء تحتاج إلى شخصيات قابلة للتصديق. وهنا يواجه صناع السينما المستقلة مشكلة، لأن الممثلين غير المدربين أو الذين لا يملكون الخبرة يميلون إلى أن يكون نموذج أدائهم ليس الحياة، ولكن المفاهيم حول ما يفعله الممثلون المشهورون. لذلك فإنهم يشيرون إلى مشاعر الشخصية، و"يمثلون" لجمهور كبير يتخيلونه وراء عدسة الكاميرا. إن جمهورك لن ينخدع بذلك، لأنهم يعلمون الشىء الحقيقى عندما يرونه، لذلك يجب أن تعمل مع كل ممثل لتعثر على شىء حقيقى ومؤثر على الشاشة. إن التمثيل السينمائى الجيد يشبه "الوجود"، وليس يشبه التمثيل على الإطلاق. إنها مسألة تتعلق بالبقاء على قيد الحياة، أن تحرر الطاقة من كل ممثل من ممثليك. إن فيلمك سوف يعيش برغم التكنيك السينمائى

المتواضع، لكنه لن يستطيع إذا كان التمثيل سيئا، بصرف النظر عن جودة اللون أو الموسيقى أو التصوير أو المونتاج. وأيا من هذه العناصر - منفردة أو مجتمعة - تستطيع أن تغير السمات الإنسانية التى تضعها الكاميرا على الشاشة.

وحتى فريق الممثلين غير المدربين يمكن أن يكون منجما للذهب، ومع ذلك فإن صناع الأفلام نادرا ما يجعلون النص ملائما للممثل الذى يبث فيه الحياة، فمعظم المخرجين يحافظون على نظام صناعة السينما الذى يعتمد على عملية خط التجميع ذات الاتجاه الواحد، حتى لو كانت ممثلة محترفة مثل جيسيكا لانج تؤمن بأن هناك شيئا خطأ فى تقاليد هوليوود، وتستنكر رفض صناعة السينما تخصيص وقت للبروفات حتى يتمكن الممثلون من تطوير الحياة العاطفية لشخصياتهم (انظر مجلة "أمريكان فيلم"، عدد يونيو ١٩٨٧ .(وسوف تكون مشكلتك أسوأ بكثير إذا لم يتعرف ممثلوك على بعضهم البعض، ويعرفوا تطور الفيلم عندما تبدأ التصوير.

وإذا كنت تريد تقليل مستوى التوتر، وتبنى مجموعة تستطيع أن تستمتع وهى تؤدى عملها الجاد، فإنك فى حاجة إلى تخطيط النشاطات التى من خلالها يمكن للممثلين والسيناريو أن يحققوا التطور. ومن خلال البروفات المكثفة والدقيقة، ومن خلال الارتجال، والمناقشة الجادة، يمكنك استكشاف الأفكار والانتقالات العاطفية فى السيناريو، كما يمكنك إطلاق عنان قدرة الارتجال السحرية. والتقنيات المفيدة فى هذا المجال يمكنك أن تجدها فى الجزء الخامس "مرحلة ما قبل التصوير"، وخاصة فى الفصل ١٩ "تدريبات ارتجال التمثيل". كما يمكنك أن تجد الإلهام فى الفيلم التسجيلى "دراما نورين" (٢٠٠٦) لبيرزيتر فولك، والذى يسجل العملية التى استغرقت سنتين، قام خلالها الكاتب المسرحى الأول فى السويد لارس نورين بإخراج مسرحيته السادسة والستين "الرعدة". وكما جاء فى مقابلة مع الكاتب المسرحى فإنه يكشف عن إلهام مسرحيته الذى جاء من تعرضه للإذلال الكبير خلال صباه على يد زميل كان يضايقه، والمسرحية تدور حول ثلاثة من حليقى الرءوس تملؤهم الكراهية تجاه أسيوى تجول فى الغابة فى حضورهم. والفيلم يقدم رؤية نفاذة نادرة لعملية المخرج/ الكاتب فى تطوير النص بينما يعمل بشكل خلاَّق مع ممثليه الممتازين.

وفى الجزء التالى سوف نستعرض بعض طرق تطوير السيناريو من خلال استخدام البشر. وبرغم أنها طرق غير تقليدية، فإنها تستخدم بواسطة صناع الأفلام المهمين، ويمكنها أن تعطى نتائج جيدة ومهمة.

تطوير الأفكار: ثلاث طرق غير تقليدية للبدء فى سيناريو

الطريقة رقم ١: جوهر التيمة

فلنفترض أنك تريد أن تصنع فيلما حول محنة شاب يغادر العائلة. إن الشخصيات تضم عائلة متماسكة لها أب مسيطر متحكم. اعثر على فريق يقظ من الممثلين، وابدأ مع شخصيتك الرئيسية فى اكتشاف الفكرة الجوهرية. إن ترك العائلة ـ بالنسبة للوالدين ـ هو تجربة عالمية، ولدى العديد من ممثليك مشاعر قوية تجاه هذا الموضوع. اطرح الأسئلة الصحيحة، واستخرج ما لديهم من بقايا التجارب. إن أفكار وحياة كل ممثل سوف تندمج فى تطويرك للفكرة. وعندما تكتشف المواقف المشحونة فإن الممثلين يمكن أن يقوموا بتجريبها وتجسيدها، وفى الوقت الذى يحدث فيه ذلك فإن الشخصيات المتماسكة سوف تتضح مع كل ممثل، وكلما اتضحت فإنها تحتاج إلى مزيد من الوضوح والخلفية. وهكذا تتحول أنت وممثلوك من الأفكار إلى تطوير الشخصيات، وبالضرورة إلى المواقف، ثم تعودون إلى الشخصيات لخلق أحداث محددة فى الماضى، أحداث شخصية وثقافية وسياسية، هى التى ولدت حاضر الشخصية. ومن التوترات والصراعات التى يحملها الممثلون بداخلهم، يمكنك أن تشكل عالما خياليا ينتمى إلى كل من يشارك فى العمل. وفى المرحلة اللاحقة، يمكن أن تكتب البروفات وتستخدم شخصا متورطا فى فورمات السيناريو لكى ينقلها ويحولها إلى شكل السيناريو.

كانت مجموعة «دوجما» تقوم بتطوير الأفلام بهذه الطريقة التى تتمركز حول الممثل، وكذلك كان يفعل المخرج الأوربى الكبير إنجمار بيرجمان، الذى كانت له ملاحظته حول الطريقة التى يرفضها للسيناريو التقليدى:

"إذا كان علىَّ أن أترجم بالكلمات ما يحدث فى الفيلم الذى فكرت فيه وتخيلته، فإننى سوف أضطر لكتابة كتاب ضخم ليست له قيمة كبيرة فى قراءته

ويسبب للقارئ إزعاجا هائلا. ليست لدى الموهبة ولا الصبر لمثل هذه التجربة البطولية.

علاوة على ذلك، فإن هذه الطريقة سوف تقتل المتعة الإبداعية عندى وعند الممثلين".

(المقدمة، من كتاب «أربع قصص لإنجمار بيرجمان»، نيويورك: دابلداى، ١٩٧٧).

لقد قام بيرجمان بتطوير العديد من أفلامه من خلال قصص قصيرة كتب عليها الكثير من الهوامش. وفى تصويره الذى لا ينسى للشقيقات الأربع فى فيلم "صرخات وهمسات" (١٩٧٢، الشكل ١٠-١، أضاف ملاحظات حول التناول الفنى، والشخصيات المقصودة ومواقفها، والمكان والزمان. وهناك أيضا شذرات من يوميات أجنيس، وتفاصيل أحلامها، والحوار، وسرد الأحداث. لقد كان بيرجمان يسلم هذه المادة إلى الممثلين، ويبدأ العمل فى التطوير من خلال المناقشات واستيعاب إمكانات الممثلين. لذلك فإن جانبا كبيرا من خلق الشخصيات والحدث يقع على عاتق الممثلين الذين كانت لحياتهم المهنية، ومواهبهم (وأطفالهم!) دور كبير فى عملية التطوير.

وفى بريطانيا، استخدم مايك لى عملية مشابهة، لقد جاء هو أيضا من عالم المسرح، وكان يعتمد فى عمله على مجموعة محددة من الممثلين. وفيلماه "آمال عالية" (١٩٨٨ -الشكل ١٠-٢) و"الحياة حلوة" ينتميان إلى كوميديا الشخصيات، وهما يقدمان انتقادا حادا لنضال الطبقة العاملة الإنجليزية للتكيف والبقاء فى مرحلة كانت فيه الدعامة الأساسية للكرامة ـ العمل ومكان داخل النظام الاجتماعى ـ تختفى. ومن تلك الكوميديا اللاذعة، تطورت أعماله إلى القتامة فى فيلمه "عار" (١٩٩٣) الذى يصور رؤية كابوسية لشخصيات ضائعة معذبة فى لندن، حيث الذين لا يملكون يهيمون فى الشوارع مثل ذئاب جائعة جريحة.

الطريقة رقم ٢ :الجوهر الذى يعتمد على الشخصية

هناك طريقة مفتوحة أخرى يمكن أن تبدأ بها السيناريو، ليس من الفكرة أو التيمة الاجتماعية، وإنما من الطابع المزاجى أو من شخصية كل فرد من أفراد

فريق الممثلين. وإذا صدق القول بأن "الشخصية هى مصيرها"، فاترك الشخصيات تطور مصائرها. ابدأ بأن يولد كل ممثل شخصية مثيرة للاهتمام يتوحد معها، ثم دع المواقف تنمو من صراع الشخصيات وتحالفاتها، وهكذا تظهر بالضرورة التيمات والقضايا. إن مشروعا مثل هذا جيد لفرقة مسرحية اعتادت على العمل معا، أو لمشروع سينمائى حيث فريق الممثلين والمخرج يثقون فى بعضهم البعض ويريدون الاستمرار فى العمل معا (إن الأمر لا يسير دائما على هذا الحال!).

فى الولايات المتحدة، كان الممثل -والمخرج جون كازافيتيس يعطى الأولوية لممثليه، فطلب منهم أن يرتجلوا بشكل كامل فى فيلمه "ظلال" (١٩٥٩ (وفيلمه "وجوه" (١٩٦٨ ?(واستخدم سيناريو مكتوبا وارتجالات مقصودة فى فيلمه "امرأة تحت التأثير" (١٩٧٤ ?الشكل ١٠-٣ ?(وفيه أراد كازافيتيس، وزوجته الممثلة جينا رولاندز التى قامت بدور الزوجة، أن يقدما على نحو درامى ما يحدث فى عائلة أمريكية من أصول إيطالية من الطبقة العاملة، فى الفترة التى انطلقت فيه أفكار تحرير المرأة. لقد رأت الزوجة أن دورها كزوجة وأم يعوقها عن أن تصبح شخصا ناضجا مستقل الإرادة. لقد قال كازافيتيس: "كانت العواطف مرتجلة، لكن سطور الحوار كانت مكتوبة". وجاء أداء جينا رولاندز قويا ومؤثرا، لكن الفيلم -مثل العديد من الأفلام التى تتضمن ارتجالا -جاء مضطرب الإيقاع، فى شكل نوبات من التمثيل المذهل، لكن البناء كان مهتزا

إن القارب الذى يحتوى على العديد من الجدافين يحتاج إلى يد قوية تمسك بالدفة، وإدارة (أو إخراج) مشروع مثل هذا يحتاج إلى الرهافة، والصبر، والسلطة، لاتخاذ قرارات تربط الأجزاء معا. قد تأتى النتائج من الناحية الدرامية مختلطة، لكن العملية تؤدى بالقطع إلى بناء رابطة قوية بين الممثلين والمخرج. إن الممثلين يقررون بإجماع الآراء ما هو ناجح فى عملهم، وما بدأ كارتجال يأخذ بالتدريج شكلا فى نص متفق عليه من الجميع. وما هو فاتن حقا فى هذه العملية هى أنها تعيد الطريقة التى أُبدعت بها الدراما الفولكلورية عبر قرون طويلة.

ويمكن للشخصيات وقضاياها أن تتطور من خلال طبيعة مكان محدد، مثل حفرة صخرية فى الصحراء، أو غرفة انتظار فى جراج تحت الأرض، أو سوق فى الشارع. كما أن من الأماكن القوية مكان وقوع حدث تاريخى، مثل ميدان أُطلق فيه الرصاص على المتظاهرين، أو المنزل الذى تربت فيه امرأة ترى رؤيا عن العالم بعد كارثة كونية، فالتاريخ مصدر قوى للإلهام.

وتجارب من هذا النوع عظيمة الفائدة لبناء ثقة الممثلين، حتى يمكن لهم تمثيل أدوارهم المكتوبة دون اصطناع أو وعى بالذات. وبمجرد امتلاكهم الجرأة على العمل على حدسهم -ذلك العنصر الذى لا يقدر بثمن- فإن عملهم يولد الطاقة والأفكار. وعندما ينضج الناتج الدرامى ويتم تحليله، فإنه يمكن بناء عمل أكبر وأطول.

الطريقة رقم ٣: الجوهر الذى يعتمد على الحدث

فى بريطانيا خلال ستينيات القرن العشرين، أدارت الفرق المسرحية ظهرها لمسرحيات التسلية وتوجهت للأعمال التى تتناول قضايا محلية متفجرة. وفى السينما عبر العالم كله، كانت الأفلام التى تتناول قضايا محلية تظهر كمعادل للروايات المحلية، على النحو الذى قامت به شركة "آمبر فيلمز" بالنسبة للمناطق الصناعية فى شمال انجلترا، مثل "وادى عدن" (٢٠٠١ ?(و"شبه الأب" (٢٠٠١) (أو "مثل الأب").

لقد كانت هناك فى أمريكا ـ ومناطق عديدة فى العالم ـ عقبات فى هذا الطريق، لكن العقبة الرئيسية كانت عدم وجود كفاءات سينمائية خارج المناطق المتروبوليتانية التى تنتج فيها الأفلام، والإنتاج الإقليمى فى السينما يظل فى معظم الأحوال تقليدا من الدرجة الثالثة لما تقدمه صناعات السينما الكبيرة. لكن ما حدث هو أن فرقا مسرحية كبيرة تحولت إلى صناعة الأفلام، ففى شيكاغو استخدم فرقة ستيبينوولف الشهيرة ممثليها المعروفين لتتحول إلى صناعة الأفلام، وهو ما حدث من قبل، ففى انجلترا اجتمع مسرح الرويال كورت مع حركة السينما الجديدة لإنتاج فيلم كاريل رايز "ليلة السبت وصباح الأحد"

(١٩٦٠)، وتونى ريتشاردسون "طعم العسل" (١٩٦١ (الذى عملت فيه كمساعد مونتير، وليندساى أندرسون "هذه الحياة الرياضية" (١٩٦٣) وعدد من الأفلام ذات القضايا الاجتماعية الساخنة فى تلك الفترة من التقلبات.

وفى ألمانيا، ظهر المخرج راينر فاسبيندر، والممثلة الرائعة هانا شيجولا، التى قامت ببطولة فيلم "زواج ماريا براون" (١٩٧٨ ?الشكل ١٠-٤ ?(ظهرا من مسرح ميونيخ، الذى أصبح فيما بعد "المسرح النقيض"، وصنعت الفرقة ما لا يقل عن ستة من أفلام فاسبيندر المبكرة، وكانت الحياة السينمائية القصيرة، وغريزة الإنتاج على نحو مذهل، لفاسبيندر تضرب بجذورها فى المسرح الذى يخلق أعماله من القضايا الشخصية أو السياسية المعاصرة.

وإذا كانت الأفلام التى تعتمد على القضايا يمكن خلقها فى لندن وميونيخ من خلال فريق من الممثلين أصحاب الخبرة (وأحيانا من غير الممثلين أيضا)، فلماذا لا يمكن خلقها فى أى مكان؟ دعنا نتخيل كيف يمكن فعل ذلك، ففى شيكاغو حيث أعيش، توقف مصنع الصلب عن العمل، وأصيبت المجموعات العرقية التى تعمل عملا شاقا وتقيم حوله بضربة قوية، كما عانت صناعات السيارات فى ميتشيجان من أزمة مماثلة، لهذا فإن الأجيال التى نالت نصيبا من الحلم الأمريكى رأت الصناعة الثقيلة تموت فى كل البلدان الغربية.

ماذا يحدث عندما يفقد الناس عملهم، الناس الذين كانوا يستمدون الإحساس بالقيمة من خلال العمل الشاق المتكرر القذر؟ ماذا يحدث لأبنائهم وبناتهم؟ كيف يفسرون خسارتهم؟ ماذا سوف يعمل بعضهم مرة أخرى؟ ما هى التغيرات التى تحدث بين الرجال والنساء، وبين الأجيال؟

أنت تقرأ المقالات والمقابلات، وتزور رؤساء اتحادات العمال، والمؤرخين المحليين، والأطباء، ورجال الدين. أنت تتحدث إلى عمال المصانع العاطلين عن العمل وعائلاتهم، لتكتشف أن القصة منتشرة ومعقدة، فمازال البعض منهم يعيشون على أمل زائف، وبعضهم غرق فى الخمر، ووجد بعضهم حياة جديدة، وبعض آخر- ولكى يرضوا أخلاقيات عملهم -قبلوا بأعمال تافهة مقابل جزء من

الأجر الذى كانوا يكسبونه من قبل. قد تكسب النساء أكثر مما يكسبه الرجال، وتغيرات كل القوى المحركة داخل العائلة. أما الشباب فقد يبقون إن لم تكن لديهم موارد تساعدهم على الهرب، أو توقفوا عن الدراسة فى الجامعة وهجروا أصدقاءهم وغادروا حيهم الذى بدأ فى التحلل والتلاشى.

يحدث الكثير فى هذا الموقف، لذلك عليك أن تقرر ماذا ومن يثير الاهتمام حقا ويمكن التفاعل معه، كما أن عليك أن تصنع بناء دراميا يحتويه. سوف تبدأ فى تخيل عائلة تعطى مثالا لذلك كله، وأفرادها تجميع مستوحى من أناس حقيقيين، وتصنع قائمة بأحداث حياة تمتد بهذه العائلة سنوات طويلة، وتغطية نصف زمن الحياة هو شىء تصنعه الأعمال الروائية جيدا. وإليك بعض الأحداث المهمة:

الأب يفقد العمل.

يعتقد أن مهاراته سوف يتم الاحتياج إليها فى مكان ما.

لا يجد عملا.

مشاهد من الضغوط العاطفية والاقتصادية المتصاعدة على العائلة.

الأم تجد عملا كعاملة خزينة فى سوبر ماركت.

الابنة تبدأ فى الذهاب إلى الكلية فى المدينة.

الابنة تبدأ فى انتقاد عائلتها وأفكارها على نحو متزايد.

الابن يتوقف عن الذهاب إلى مدرسته الثانوية ويتسكع على النواصى، ويتعاطف بشكل متزايد من أفكار العصابات العنصرية حول الانتقام والكراهية.

لقد بنينا سلسلة من الضغوط، ونحن الآن فى حاجة إلى أفكار حول كيفية حل هذه الضغوط، وما هى المسارات الصعبة التى سوف تسير فيها العائلة والمجتمع من حولها، ومعاناة من كانوا يملكون عملا وفقدوه. إن المعالجة الروائية لهذه الظروف الواقعية تماما يجب أن تعطى المتفرج عنصر التنبؤ بما يمكن للبشر أن يفعلوه وهم يواجهون كارثة تتحرك ببطء.

عندما تصبح محللا اجتماعيا أو نبيا فتلك مهمة مثيرة للاهتمام بحق، وعليك أن تقوم بها جيدا لتثير مزيدا من الاهتمام، لكنك سوف تحتاج أيضا إلى قدرات الصحف، وعالم الاجتماع، والفنان التسجيلى، وكاتب الرواية، وذلك لكى تنجح فى عملك. لكن انظر ما هو متاح بالفعل: حشد من الشخصيات للقيام بالأدوار الصغيرة، ومواقع تصوير للمصانع الصدئة المهجورة وصفوف المنازل المتداعية، ودوائر من الحانات وصالات الرقص وكنائس المجموعات العرقية بحفلات زفافها، والتعميد، والجنازات. هل يبدو الأمر كئيبا؟ اذهب إذن إلى مسابقات الهواة للتمثيل الكوميدى وقم باختيار رجلا فى دور أب يطمح إلى أن يكون ممثلا كوميديا. إن المجتمع الذى سوف تقوم بتحويله إلى فيلم يحتوى على كل أنواع النشاطات المعتادة التى يمكنك أن تستخدمها كخلفية، ويمكنك داخل المجال الواسع لما هو محتمل أن تصنع شخصيات تقوم بكل ما تريده، وتكون كل ما تريده.

إن الناس الذين يفقدون عملهم - إذا كانت لديهم المرونة - يقولون فيما بعد عندما يجدون حياة جديدة: "لقد كان الأمر بشعا ومؤلما، لكن عندما ينظر المرء إلى الماضى فإنه سوف يكتشف أن ذلك هو أفضل شىء حدث له". وعندما تحكى القصص فإن من المهم أن تعطى الأمل، ويجب أن يكون الحل مفعما بالأمل الحقيقى، وإحدى الطرق هى استخدام الكوميديا. لقد نالت بريطانيا نصيبها من الكارثة الصناعية، والعديد من الكوميديات البريطانية المعاصرة التى تدور فى أجواء مشابهة استخدمت الفكاهة للتخفيف من المواقف البشعة. وهناك أفلام مثل "الحياة حلوة" (١٩٩٠ (لمايك لى، و"السأم" (١٩٩٦ (لمارك هيرمان، و"عرايا بلبوص" (١٩٩٧) لبيتر كاتانيو (الشكل ١٠-٥)، و"بيللى إيليوت" (٢٠٠٠) لستيفن دالدرى، جميعها صورت شخصيات فى مدينة صغيرة فى أجواء صناعية متداعية. لقد أثبت "عرايا بلبوص" نجاحا عالميا حتى إنه أعيد إنتاجه ككوميديا موسيقية حول عمال الصلب فى شمال ولاية نيويورك.

ما الذى يحدث فى عصرك ويحتاج إلى فهمه؟ سلسلة متلاحقة من حوادث انتحار المراهقين؟ ظهور مجموعات دينية وثقافية صغيرة مختلفة عن المجتمع؟ نوع جديد خطر من السباق؟

الفصل الحادى عشر
تحديد الحدود الإبداعية

إن صنع فيلم درامى هو عملية باهظة التكاليف ذات مراحل صناعية عديدة، أصبحت ضرورية بالاحتياجات الضاغطة للعمل بكفاءة. وللمخرج مايك فيجيس عدد من الأفلام المحترمة، خاصة "الرحيل عن لاس فيجاس" (١٩٩٥)، و"الآنسة ولى" (٢٠٠٠)، و"تايم كود" (٢٠٠٠)، و"فندق" (٢٠٠١)، وقد أشاد فيجيس بطبيعة الأفلام الرقمية لتكاليفها القليلة:

"كلما دخلت أكثر عمقا فى العالم الرقمى أصبحت مأخوذا بإمكانات هذه التقنية الجديدة التى لم تكتشف بعد. وما بدأ معها كزواج مصلحة تحول إلى علاقة حب. إن عدم رضاى عن التيار السائد فى السينما ينبع من الإحباط العميق بسبب القبضة القوية التى تمارسها التكنولوجيا فى سينما الـ ٣٥ مم القائمة على وجود الشركات الكبرى. قم بزيارة أى موقع تصوير وسوف تشاهد الهراء على الفور، سوف تشاهد التوقير الذى تُعامل به الكاميرا، والوضع الهائل للكرين (الرافعة) وكاميرا الستيديكام، والأسطول الكامل من القضبان وعربات الكاميرا والمحركات، وكتائب الشبان والشابات الذين يحملون الكلاكيت ويرتدون ملابس خاصة مزودة بأجهزة اللاسلكى ووسائل الاتصال ذات التقنية العالية، بينما يشعر كل منهم بالأهمية والألوهية فى عالم من الادعاء والاصطناع، بالإضافة إلى المسئولين التنفيذيين والوكلاء وهم يزدردون الطعام بينما يتحدثون فى هواتفهم المحمولة مع مسئولين تنفيذيين فى أفلام أخرى عند موائد طعام أخرى.

وبعد عام من هذا العمل «المقدس» تأتى النتائج فى دور العرض فى كل أنحاء العالم، إنه فيلم هوليوودى آخر لا يدور عن شىء محدد". (مقابلة غير منشورة مع مايك فيجيس فى معهد الدراما، السويد، بتصريح من جوران جونر).

ليس هناك نظام أو عملية يتسمان بالقداسة، ويجب أن تجعل نظامك وعمليتك يتلازمان مع حدود ما تنتجه وحجمه.

مجموعة دوجما

القيود تساعد الفن دائما، وتحديد هذه القيود واختيارها جيدا سوف يساعدانك أن تركز على ما هو ضرورى. لقد بدأت المجموعة الدنماركية المؤسسة لسينما دوجما ٩٥ -توماس فينتربيرج، ولارس فون ترير، وكريستيان ليفرينج، وسورين كراج جاكوبسين -بوضع قواعدهم لهذه الحدود فى عام ١٩٩٥ ?بهدف التعارض مع الطقوس الخاصة لصناعة الأفلام التى اكتشف فيجيس أنها تقحم نفسها. لذلك قال توماس فينتربيرج:

"لقد أقسمنا "قسم الفضيلة والعفة" فى نصف ساعة، واستمتعنا بذلك كثيرا. وفى نفس الوقت شعرنا أنه من أجل تفادى ابتذال صناعة الأفلام ليس فقط فى المجتمع كله ولكن فى أفلامنا أيضا، فإنه يجب أن يكون لدينا شىء مختلف. لقد أردنا أن نعرى السينما، ونعيدها من حيث جاءت، وننزع عنها طبقات الماكياج التى تفصل بين الجمهور والممثلين. لقد شعرنا أن من الأفضل أن نركز على اللحظة، وعلى الممثلين، وبالطبع على القصة التى يمثلونها، وتلك هى العناصر الوحيدة الباقية بعد أن نتخلص من كل العناصر الأخرى. بالإضافة إلى ذلك، ومن الناحية الفنية، فقد خلق هذا الوضع مكانا جيدا تماما لنا كفنانين أو صانعى أفلام، لأن مثل تلك العقبات تعنى أن هناك شيئا عليك أن تتصارع معه، إنه يشجعك على التركيز الحقيقى على طرق أخرى للتناول".

(مقابلة مع إيليف سيرسيل عالم المخرجين -دايريكتورز وورلد").

وبإعادة توجيه طاقاتهم، فإن بعض أعضاء الجماعة، خاصة لارس فون ترير (الشكل ١١-١) استمر فى إنتاج أفلام متميزة مثل "تحطيم الأمواج" (١٩٩٩)،

وكذلك توماس فينتربيرج فى "الاحتفال" (١٩٩٨)، ثم "البلهاء" (١٩٩٩) من إخراج لارس فون ترير. والقيود التى فرضتها الجماعة على نفسها تشبه إلى حد مذهل تلك التى اختارتها الجماعة الشهيرة باسم "إف٦٤/ "فى عام ١٩٣٢ ?والمكونة من المصورين الفوتوغرافيين إدوارد ويستون، وإيموجين كانينجهام، وأنسيل آدامز، وويللارد فان دايك، فقد كانت هذه الجماعة تشعر بالضجر من أن الفوتوغرافيا ماتزال تسعى لاكتساب الشرعية بمحاكاة اللوحات التشكيلية، وأعلن أعضاؤها أن فن التصوير الفوتوغرافى لن يبلغ النضج إلا بالسعى إلى قيمه الخاصة، ورفض محاكاة الأشكال الفنية الأخرى.

قارن ذلك مع بيان (مانيفيستو) جماعة دوجما (والذى تمت ترجمته إلى الإنجليزية لتحقيق الوضوح:

قَسَم العفة لجماعة دوجما

يجب أن يتم التصوير فى المواقع الحقيقية. ويجب ألا يتم إحضار الإكسسوار أو الديكور من خارج الموقع، يجب أن يذهب التصوير إلى حيث يوجد هذا الإكسسوار أو الديكور.

يجب ألا يتم تسجيل الصوت على نحو منفصل عن الصورة، والعكس بالعكس.

يجب عدم استخدام الموسيقى إلا إذا كانت موجودة بشكل واقعى فى المشهد الذى يتم تصويره.

يجب أن تكون الكاميرا محمولة على اليد. أية حركة أو توقف عن الحركة من خلال هذه الكاميرا مسموح بها. والحدث لا يتم تنظيمه من أجل الكاميرا، بل الكاميرا هى التى يجب أن تذهب إلى الحدث.

يجب أن يكون الفيلم بالألوان. الإضاءة الخاصة غير مسموح بها، وإذا كان الضوء أقل بحيث لا يمكن تصويره، فيجب حذف المشهد أو وضع مصباح واحد مربوط بالكاميرا.

ممنوع استخدام فلاتر الكاميرا أو أية أعمال بصرية أخرى.

يجب ألا يتضمن الفيلم أى حدث سطحى مثل جرائم القتل، والأسلحة، والانفجارات، وما إلى ذلك.

ممنوع الإزاحة فى الزمان أو المكان. إن الفيلم يحدث هنا والآن.

غير مسموح بالأنماط الفيلمية.

الفورمات السينمائى هو ٣٥ مم.

لا يتم ذكر اسم المخرج فى تيترات الفيلم.

علاوة على ذلك، أقسم كمخرج أن أبتعد عن الذوق الشخصى. أنا لم أعد فنانا. أقسم أن أبتعد عن خلق "عمل"، لأننى أعتبر الجزء أكثر أهمية من الكل. وهدفى الأسمى هو أن أستخرج الحقيقة من شخصياتى وقصصى. أقسم أن أفعل ذلك بكل الوسائل المتاحة، وعلى حساب أى ذوق جيد أو أية اعتبارات جمالية.

التوقيع

إن هذه الفقرة الأخيرة تمنع سلم القيادة، وتجرم الذوق الشخصى، وهى بذلك تحطم "أنا" ego المخرج، وتضع الأهمية فى أيدى الممثلين. إن قوانين جماعة دوجما تزيل بعضا من الانشغال بالذات فى صنع الأفلام ، وتعطى مزيدا من الاهتمام للممثلين الذين استجابوا لذلك بالامتنان. وعند التطبيق العملى، قد يظهر عدد من التناقضات، لكن العمل الجماعى، وإعطاء الأفضلية للممثلين، أظهرا أن روح المانيفستو أنتجت نتائج استثنائية. ولفترة من الزمن، كانت دولة الدنمارك الصغيرة فى مقدمة السينما العالمية، وقامت الحكومة الدنماركية بزيادة دعم الدولة للسينما.

إن إحياء السينما ـ مثلها فى ذلك مثل أى شكل فنى آخر ـ يأتى دائما من مجموعة مصممة على استكشاف الأساسيات، وهو ما لا يستطيعه إلا القليل من الأفراد لأنه يحتاج وقتا وطاقة وقدرة على الاستمرار. والرسالة التى يجب أن

نتذكرها هنا هى أن كل المساعى الإنسانية تستفيد من الحدود والقيود"، وهى الحدود التى قد تظهر وأنت تصور موقفا، لكن الحدود الأفضل هى التى تختارها بنفسك لتوصل قدراتك على الإبداع، وتختبر هذه القدرات أيضا. وبالطبع فإن حركة دوجما يمكن أن تتحول إلى دوجما (معتقد أو عقيدة تصبح هى الهدف وليست الوسيلة)، لذلك فإن حدودك يجب أن تتجدد دائما إذا أردت ألا تتحول إلى توليفة مبتذلة.

اصنع بنفسك حدودك

إليك بعض الاقتراحات لتضع مهاراتك أمام الضغوط الإبداعية الخلاقة:

- ضع حدودا للوقت (على سبيل المثال، سوف أصـ خلال يوم واحد سيناريو من خمس دقائق، وأقوم بتصويره ومونتاجه خلال ثلاثة أيام).

- تعرض يوما من حياة شخصية ما خلال ٦٠ ثانية على الشاشة.

- اطلب من أحد الأصدقاء أن يبحث لك فى محلات الأشياء المستعملة عن ثلاثة أزياء فاتنة، أو ثلاثة أشياء غريبة، ثم طور فيلما يستخدم هذه الأشياء.

- قم بتصوير حدث مرتجل مثل العودة إلى المنزل (عودة سعيدة؟ حزينة؟) وذلك من خلال لقطة واحدة باستخدام وحدة كاميرا متحركة.

- ارتجل مشكلة، وأزمة، وحلا، وذلك بين ثلاثة شخصيات مفترضة، وقم بتصوير ذلك بأسلوب تسجيلى فى موقع تصوير محدد.

- قم بصنع رواية مؤلفة من صور فوتوغرافية، أى فيلم قصير مصنوع كله من صور فوتوغرافية ثابتة. يمكن أن يكون الفيلم صامتا أو مصحوبا بشريط صوت.

- اصنع فيلم يوميات فى يوم واحد مستخدما العناصر البصرية دون حوار، ثم ضع بعد ذلك تعليقا من خارج الكادر.

- قم بتصميم موقف واقعى بين اثنين أو أكثر من الأشخاص، يتحدثون لغة غير معروفة، ويكون للموقف مقدمة وأزمة وحل.

حاول إدماج شخصية من خيالك فى موقف مرتجل أو أكثر من ظروف الحياة الحقيقية. فيلم هاسكيل ويكسلر "متوسط البرودة" (١٩٦٩) يأخذ ممثلا يلعب دور مصور أخبار غليظ الطباع، ويضعه فى وسط أحداث شغب حقيقية تحدث خلال مؤتمر الحزب الديموقراطى فى شيكاغو. وبسبب هذه الظروف الضاغطة، يتحطم الحاجز بين اللامبالاة المهنية للشخصية وبين المعاناة الإنسانية.

ما هى التحديات الإبداعية المحددة التى سوف تبنيها أنت وشركاؤك فى مشروعكم التالى؟ ماذا لو كتبت القَسَم الخاص بك وبه المحظورات والحدود؟ كيف سوف تقيّم ما أسهمت به حدودك فيما بعد؟

الجـزء الرابع

الجماليات وانتماء الفيلم للمخرج

الجزء الرابع (الفصول من ١٢ إلى ١٦) يتناول الجماليات، التى تحدد مظهر الفيلم وكيف ستتم رواية القصة. إن المخرجين الجدد يميلون إلى التركيز على العقبات المباشرة - السيناريو وحواره - وهو ما يمثل المضمون أكثر من الشكل، ومع ذلك فإن الشكل هو ما يظهر به المضمون على الشاشة، ولكى تحقق النجاح فإن عليك أن تضع الشكل فى اعتبارك أيضا.

إن الشكل الكامن فى السيناريو الذى تنوى تقديمه سوف يبدأ فى الظهور والتشكل عندما تفك اشتباك عناصر المعالجة السينمائية وتعطى كلا منها اسما وظيفيا، ولتحقيق ذلك يمكنك أن تجد المساعدة فى الجزء الثانى "الحرفة السينمائية"، خاصة فى مشروعات الدراسة السينمائية فى الفصل الخامس "الرؤية من خلال صانع الفيلم". كما يمكنك أن تجد مقدمة رائعة ومصورة لجماليات السينما فى كتاب ديفيد بوردويل وكريستين طومسون "فن السينما: مقدمة"، الطبعة الثامنة (ماكجروهيل، ٢٠٠٦) والمزود الآن بقرص مدمج عليه قصاصات فيديو، وهو مثل كل هذه الكتب التحليلية يتناول العمل النهائى (الفيلم) وليس كيف تصنع فيلما من البداية، لذلك سوف تجد نفسك فى بعض الأحيان تسير بطريق عكسى.

وإذا لم تكن تملك الصبر على المعايير والأفكار الجمالية، لا تنتظر حتى تفهم ما تفعل، اقفز على ذلك واصنع أفلاما قصيرة بصرف النظر عن أى شىء. إن هذه الأفلام سوف تصبح أفضل من يعلمك، لأنها سوف تقدم لك نماذج غير مكتملة، تدفعك إلى تحليلها والتعلم منها.

رواية القصص

يبدأ الفيلسوف وصانع الأفلام مايكل رومر دراسته المهمة عن السرد على هذا النحو:

"كل قصة تنتهى قبل أن تبدأ. إن الرواية تستقر ها هنا فى يدى، والممثلون يعرفون كل سطور حوارهم قبل أن يرتفع الستار، وامتد شريط الفيلم النهائى فى آلة العرض عندما تطفئ القاعة أضواءها.

إن القصص تبدو وكأنها تتحرك فى مستقبل مفتوح غير مؤكد تحاول الشخصيات أن تؤثر فيه، لكنه فى الحقيقة ماضٍ مكتمل لا يستطيعون تغييره. ورحلتهم إلى المستقبل - تلك الرحلة التى نتوحد معها بكل ترحيب - ليست إلا وهماً". (الفصل الأول، "رواية القصص: ما بعد الحداثة وعدم صحة السرد التقليدى"، لانهام، إم دى: رومان آند ليتلفيلد، ١٩٩٥).

إن وقوفك كلاعب العرائس الذى يصنع العمل، ويقف خلف الشخصيات الوهمية، يمثل كونك الشخصية غير المرئية والتى لا نفهم عنها إلا القليل باعتبارك راوى القصص السينمائية، ودورك الذى تلعبه هو دور المخرج. إنك تتخذ القرارات الجمالية، التى تنبع من:

طبيعة القصة (على سبيل المثال إذا كانت طبيعية أم غير طبيعية).

الأثر الذى يستهدف راوى القصة تحقيقه فى المتفرج.

طبيعة وهدف الشخصيات الرئيسية.

وجهات نظرهم المتغيرة (مثل الأمل، والتوقع، والملل، والانتظار) داخل القصة.

الحبكة وطريقة تقديمها فى الزمن (البناء).

ارتباطات المكان، والبيئة، والفترة الزمنية.

إن هذه العناصر ذات علاقة ببعضها البعض بطريقة دائرية متداخلة ومشوشة، لكننى سوف أدافع عن أن وجهة النظر محورية، وتصنع أفضل نقطة بداية.

الشكل والاستبيان الجمالى

لقد تم تصميم هذا الاستبيان لكى يساعدك على الكشف عن الإمكانات الجمالية فى فيلمك. هناك شيئان يجب أن تنتبه لهما: الأول هو أن الاستبيان يبدأ بما تعتقده، وينتهى بالتأثير الذى تنوى أن تحدثه فى المتفرج، فالعملية الفنية بذلك هى نوع من نظم التوصيل أو التسليم. أما الثانى فهو أن كل سؤال سوف يقودك إلى فصل محدد حيث يمكنك أن تجد المساعدة فى نقطة محددة.

الشكل والاستبيان الجمالى

الإنتاج

اسم الفيلم خلال مرحلة العمل

١- المعلومات الأساسية: الطول المبدئى للفيلم - دقيقة، لتصويره فى مقاس - ، ويجب أن يستغرق - يوما فى التصوير، ويتكلف - .

حتى الآن لدىّ (ضع علامة):

سيناريو - تتابع مشاهد - معالجة - مقدمة منطقية - .

فريق الممثلين، متاح - ممثلا من - ممثلا.

طاقم الفنيين، متاح - من - .

الميزانية التى تم جمعها: - .

عناصر لها علاقة بالمفاهيم

٢- الفلسفة (انظر الفصل الثانى القسم: «الهوية، والمعتقد، والرؤية»)

فى الحياة أنا مؤمن بـ .

٣- المقدمة المنطقية (انظر الفصل الثامن القسم "التأكد من الأساسيات")

هذا الفيلم يستكشف اقتناعاتى بتصوير (المقدمة المنطقية لفيلمك) - .

٤- البناء (انظر الفصل الرابع عشر الزمن، والبناء، والحبكة"، خاصة قسم "التخطيط للبناء").

الخط الزمنى للفيلم هو ـــــ لكن سوف يتم بناء القصة بواسطة ـــــ.

٥ ـ المكان والنمط الفيلمى، والأسلوب (انظر الفصل الخامس عشر المكان، والبيئة الأسلوبية، وأداء الممثلين).

ـ نمط هذا الفيلم هو ـــ والفيلم يبتعد عن هذا النمط فى ـــ .

ـ الأماكن الأساسية تساهم بـــ .

ـ والعناصر التالية للتعامل مع الزمان والمكان تبتعد عن الواقعية العادية فى ـــ.

٦ - الشخصيات (انظر الفصل الأول القسم "الثنائية والصراع"، والفصل الثالث" الصراع والموقف"، والفصل السادس المشروع ٦-٢).

ـ الشخصيات الأساسية (بترتيب الأهمية) وما تريده، وسماتها الأساسية، وصراعاتها الرئيسية:

الشخصية أ ـــ تريد أساسا ـــ .

السمة الرئيسية ـــ .

الصراع الأساسى ـــ .

(يتكرر مع الشخصيات الأخرى)

٧ -المواقف (انظر الفصل الثالث، الموقف والمسار الدرامى")

الشخصية (الشخصيات) الرئيسية، والموقف (المواقف) والأزمة (الأزمات)

هى ـــ .

٨ - وجهة النظر (انظر الفصل الثانى عشر" وجهة النظر")

أ ـ وجهة نظر الشخصية (الشخصيات) هى ـــ ، وطريقتها المختلفة فى الرؤية تعنى أن ـــ .

ب ـ الشخصيات الثانوية هى ـ وطريقتها فى رؤية الأشياء هى ـ.

ج ـ سمات راوى القصة هى ـ وهذا يجعله يريد أن يجعل المتفرج يرى بهذه الطريقة المحددة ـ.

٩ - الصراع الرئيسى فى الفيلم (انظر الفصل الثالث" فن الكتابة الدرامية")

القوى الأساسية فى الصراع فى هذا الفيلم هى بين ــ و ــ .

١٠ - القوى التى تواجه بعضها بعضا (انظر الفصل الثالث" فن الكتابة الدرامية")

الصراع الأساسى فى القصة يدور فى النهاية بين ــ و ــ فى (المشهد) ــ والذى يحدث فيه ــ .

١١ - الحل (انظر الفصل الثالث" فن الكتابة الدرامية")

يتم حل صراع الشخصية الرئيسية فى شكل ــ .

التصميم

١٢ـ تطور الحالة المزاجية (انظر الفصل التاسع الجزء الخاص "العمل على خلق تتابعات الحالة المزاجية"، والفصل الثالث عشر الجزء الخاص "النمط الفيلمى، والنص الفرعى، والنموذج الأولى")

الحالات المزاجية فى الفيلم تبدأ بـــ وتنتهى بــ .

١٣ـ الأسلوبية (انظر الفصل الخامس عشر" المكان، والبيئة الأسلوبية، وأداء الممثلين")

العناصر القوية فى الفيلم هى ــ .

ومبررها يكمن فى ــ .

والأسلوبية سوف تتحقق بواسطة ــ .

١٤ـ الرمز والمجاز (انظر الفصل الخامس عشر الجزء الخاص "تحديد المجازى واستخدام الرموز"، والفصل السادس عشر" الشكل والأسلوب")

المجاز الذى أميز به الشخصيات والمواقف هو ــ .

المجاز أو الرمز على الشاشة سوف يكون ــ .

١٥ - التصميم البصرى (انظر الفصل السادس عشر" الشكل والأسلوب")

الانطباع السائد الذى يعطيه التصوير السينمائى هو ــ .

باليتة الألوان وتطورها هما ــ .

العناصر التى تشكل التصميم البصرى هى ــ .

١٦ ـ تصميم الصوت (انظر الفصل السادس عشر" الشكل والأسلوب")

أكثر عناصر التصميم أهمية هى ـ .

النتيجة

١٧ـ التأثير المقصود (انظر الفصل الثالث «فن الكتابة الدرامية»)

أريد من المتفرج بعد أن يرى فيلمى أن:

يشعر بـــ .

يفكر فى ــ .

أرشح الفيلم لأن يراه الناس بسبب ــ .

ملاحظات أخرى

ـــ

ـــ

الفصل الثانى عشر
وجهة النظر

لقطة وجهة النظر هى زاوية الكاميرا الملتقطة من المكان المادى لإحدى الشخصيات فى المشهد، لكن وجهة النظر السينمائية هى عنصر أقل مادية وليست شيئا ملموسا على هذا النحو. ومثلما تشعر بوجهة النظر فى الأعمال الأدبية، فإنك تعلم بوجودها لأن شيئا ما يجعلك تشاطر إحدى الشخصيات فى أحاسيسها وأزماتها. إن تأثير ذلك أكثر سهولة فى وصفه لكن ليس بهذه السهولة فى تفسيره، فمازال من الصعب شرح كيف تكتبه، وتخرجه، وتسيطر عليه. فاللغة السينمائية تختلف عن اللغة المطبوعة التى تقف أمامك ساكنة لتتيح لك أن تقوم بتحليلها، لكن اللغة السينمائية تتدفق فى صور ديناميكية تتغير على نحو مرهف من خلال الكلمات، والرموز، والأصوات، واللون، والحركة، والموسيقى. وأيا كانت درجة تعقيد وجهة النظر، فهى تقع داخل دائرة تأثير المخرج، لذلك فلنبدأ بإلقاء نظرة سريعة على أسلافها فى الأدب، حيث تعتبر وجهة النظر عنصرا مألوفا.

وجهة النظر فى الأدب

فى الأدب، تكون وجهة النظر نابعة من مصدرين، الأول هو وجهة النظر "كلية الوجود والمعرفة"، وتلك تنتمى إلى راوى القصة الذى يقف خارج القصة، أما المصدر الثانى فهو وجهة النظر "الذاتية"، وهى تنتمى إلى شخصية ما داخل القصة. وبالنسبة لوجهتى النظر هاتين، فإن نمط الشخص، ومظهره، ووجهة نظر، ترتبط معا بشكل متداخل.

و "الراوى كلى الوجود والمعرفة" يملك حركة غير مقيدة بحدود الزمان والمكان. إنه بالنسبة لعالم القصة يشبه إلها، وهو يستطيع أن يرى كل وجوه ماضى وحاضر ومستقبل الشخصية بينما يقوم بالكشف عن أحداث القصة. وهناك "الراوى الذى ينكر ذاته"، وهو أيضا كلى الوجود والمعرفة، لكنه يقدم القصة بشكل محايد وبدون تعليق، ويتركنا نقوم بأنفسنا بتفسيراتنا.

أما "الشخصية داخل وجهة نظر القصة" فهو أكثر ذاتية، ويقف إلى صف جانب معين دون الآخر، ويقدم منظورا محددا يتحدد من خلال ما تعايشه الشخصية، وتراه، وتسمعه، ويفهمه أو يسئ فهمه. ويمكن للشخصية داخل القصة أن تكون:

- راويا "ساذجا" غير واعٍ بما يتضمنه موقفه.

- راويا "عليما" قد يتظاهر بالسذاجة، لكنه أكثر ذكاء مما يُظهر.

- راويا "ملحميا" مثل أوليس أو سوبرمان، فهو بارع، أو بطولى، أو خارق للطبيعة الإنسانية.

والشخصية داخل القصة قد تخاطب القارئ مباشرة، وقد تكون لها قوى كلية الوجود، كما يحدث فى تقاليد "القصص الكاذبة غير القابلة للتصديق" حيث تزعم الشخصية امتلاك قدر كبير من المعرفة والقدرة.

وهناك نوعان من السرد الأدبى: "السرد البسيط" الذى يتسم بأنه وظيفى ويقدم عرضا للأحداث، عادة فى تتابع زمنى، والنوع الآخر هو "السرد الذى تحكمه الحبكة: والذى يحقق المتعة من خلال خلق التشويق، وهذا النوع من السرد يعيد فى العادة ترتيب التتابع الزمنى للقصة ليكشف عن الأحداث طبقا لنمط القصة واستراتيجية الحبكة.

ومن أجل توليد التوقع والاندماج من جانب القارئ، تهدف كل رواية القصص إلى توليد "التشويق" أو "التوتر السردى"، الذى ينبع من توقعات ما سوف تواجهه الشخصية، وكيف ستواجه المواقف، أو قد ينبع من الموقف النقدى للمؤلف تجاه

الشخصيات. وباندماجنا مع الشخصيات، أو "توحدنا" معها، فإن ذلك يجعلنا نصدق المخاطر التى تقوم بها. كما قد ينبع التوتر من إخفاء بعض المعلومات، أو خلق نوع من تشوش الاتجاه، وذلك أمر مألوف فى روايات الألغاز، حيث يحاول القارئ تفسير الإشارات والدلائل ويحدد القاتل.

وجهة النظر فى السينما

بالمقارنة مع الأدب، فإن للسينما مزايا وعوائق فى وقت واحد. إن التصوير السينمائى يستطيع أن يحدد الموقف والحالة المزاجية خلال ثوانٍ، متفاديا ما يضطر إليه الأدب من وجود فترات طويلة من العرض، لكن قدرة السينما على توضيح ما تشتمل عليه يمكن أن تقدم مجموعة هائلة من التفاصيل. ويقول جيمس موناكو إن "الطبيعة الوصفية الدائمة للصورة السينمائية تغرق الموضوع والنص الفرعى معا بالتفاصيل غير ذات العلاقة. ولذلك فإن الأفكار ووضوح رؤية صانع الفيلم يكونان أصعب فى إنجازهما". إن فيلم تيرانس ماليك "أيام الجنة" (١٩٧٨ (فيلم مؤثر وجميل على الشاشة الكبيرة، لكننى لم أستطع فهم تيماته وتلميحاته الكامنة إلا من خلال رؤيته على الشاشة الصغيرة للتليفزيون حيث تقل التفاصيل.

يجب على السينما استخدام التكوين فى الكادر، وتحديد علاقة الشخصيات بالكاميرا، والمونتاج، وذلك لكى تبقى على العين حيث ينبغى أن تكون. وفى الواقعية، تستخدم السينما عادة وجهة نظر كلية الوجود والمعرفة، مع دخول بين الحين والآخر إلى وجهات نظر بعض الشخصيات. دعنا ننظر إلى تنويعات وجهات النظر عند صناع بعض الأفلام، ونفحص ما يمكن أن تقدمه كأداة لعرض رؤية صانع الفيلم. وسوف نبدأ بخصائص الشخصية الرئيسية، ثم نعود إلى منظور المتفرج.

الشخصيات الرئيسية

الشخصية الرئيسية المنفردة: يتم تأسيس الشخصيات الرئيسية وقضاياها من خلال تعريض المتفرج للأحداث التى تضع الشخصيات تحت ضغوط تكشف

عن هذه الشخصيات. إن المتفرج يندمج مع الشخصيات الرئيسية من خلال التعاطف والتوحد. وفيلم تونى ريتشاردسون "طعم العسل" (١٩٦١ (يركز مثل السينما التسجيلية على مراهقة ريفية عندما تعيش فى مدينة مانشستر الصناعية الكالحة المتجهمة. إنها تحمل بعد أن تهرب أمها مع صديق جديد، ويجب على الفتاة أن تناضل لتعيش، لكن عواطفها الساذجة هى التى تقودها، مما يجعلها تحمل بعض المسئولية عما يحدث. وهى تصبح وحيدة بعد أن يهجرها والد الطفل، وتصادق فتى مثلى الجنس لكنه يرعاها. وهكذا، ومن خلال التفاعل بين شخصيتها، المكان، والظروف، فإن مصيرها يتشكل. ومن الأمور المثيرة للفضول أن الفيلم يفقد جانبا من قوته التسجيلية فى الانتقال من اللقطات اليومية إلى النسخة التى تم مونتاجها، فالمونتاج يزيد مدى ما نراه، لكنه قد يجزّئ صدق اللحظات التى يعيشها الممثلون.

الشخصية الرئيسية ذات الذاتية الحادة: تؤثر الذاتية الحادة فيما تراه الشخصية، وبالتالى بالطريقة التى يتم بها سينمائيا عرض ما تراه، أى أنها تؤثر على المضمون والشكل معا، وهو ما يظهر بالعديد من الطرق:

- قد تكون الذاتية صريحة، فى شكل شخصية تتحدث كراوٍ إلى الجمهور.

- لكن الأكثر شيوعا أن تكون متضمنة، كما يحدث عندما يجد المتفرج نفسه متعاطفا مع شخصية أو شخصيات محددة.

- قد يساهم بشكل كبير الميزانسين المصمم بشكل فنى (انظر الفصل ٢٩ "الميزانسين").

- قد يقدم الفيلم وجهة نظر تراجع الماضى (الجزء الأساسى من الفيلم قد يكون فى شكل يوميات أو استكشاف للذاكرة).

- قد تخاطب إحدى الشخصيات الجمهور مباشرة (والفيلم كله يدعم ذلك، فهذا لا يمكن أن يكون أمرا عارضا).

الشخصيات الرئيسية الثنائية: فى فيلم جاك لوك جودار "بيرو المجنون" (١٩٦٥) وفيلم آرثر بين "بونى وكلايد" (١٩٦٧) وفيلم تيرانس ماليك "الأراضى البور" (١٩٧٤) فى كل من هذه الأفلام شخصيتان تتشاركان فى وجهة نظر بقدرٍ متساوٍ من الأهمية وهذه الأفلام الثلاثة تتضمن رحلة طريق تنتهى بتدمير الذات. والفيلمان الأمريكيان (الأخيران) يستكشفان علاقة اثنين من الهاربين، بينما الفيلم الفرنسى (الأول) يطور عدم الانسجام بين الرجال والنساء، وهنا يكون التوتر بين الشخصيات، وليس بين الاثنين الخارجين عن القانون ومن يطاردونهما.

وفيلم فيم فيندرز "أليس فى المدن" (١٩٧٤) ١٢-١ بدوره يقدم رحلة، لكن العلاقة بين الشخصيات غير متكافئة منذ البداية، فهما طفلة فى التاسعة من عمرها، وصحفى اضطر لمساعدتها فى البحث عن جدتها. وبخلق شخصيتين تائهتين قلقتين وتتمتعان بقدر كبير من الكرامة، فإن الفيلم يرينا كيف أن الكبار والأطفال يمكن لهم تحقيق الثقة والتكافؤ العاطفى. والفيلم يتحاشى العواطف المبتذلة، ويستكشف الهوة بين الكبار والأطفال.

الشخصيات المتعددة:

فى فيلم روبرت آلتمان "ناشفيل" (١٩٧٥) وفيلمه "جوسفورد بارك" (٢٠٠١) الشكل ١٢-٢) هناك عدد كبير من الممثلين قد يصلون إلى العشرين، وليست هناك وجهة نظر سائدة. إن كل شخصية تصبح خيطا فى نسيج اجتماعى، ويركز كل فيلم على أنماط العلاقات التى تتشكل خلال المواقف الجماعية. كما يمكنك أيضا أن تجد هذا الاهتمام بالحياة الجماعية فى فيلم كوينتين تارانتينو "قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤) وفيلم بول توماس أندرسون "ماجنوليا" (١٩٩٩) وكلاهما يهتم بالمصادفة والمفارقة.

أنواع وجهة النظر

وجهة النظر القابلة للخطأ: تدور العديد من القصص حول أشخاص يسيئون الحكم على خصومهم أو على محيطهم، كما يحدث فى فيلمين مهمين من أفلام ألفريد هيتشكوك الشهيرة، ففى فيلم "النافذة الخلفية" (١٩٥٤) هناك مصور فوتوغرافى جريح، مضطر للبقاء فى غرفته، لذلك فإنه يتسلى بالنظر إلى

الجانب المقابل من المبنى، ويصبح مقتنعا بأن هناك جريمة قد حدثت هناك حتى إنه يشعر بالذنب. وفى فيلم "سايكو" (١٩٦٠) تناضل ماريون كرين لكى تنكر إحساسها الغريزى بأن شيئا خطيرا ما يحدث فى فندق بيتس. وفى كل من الفيلمين، يدخل المتفرج إلى أزمة الشخصية الرئيسية بالتساؤل حول ما هو حقيقى، وما يبدو حقيقيا فى ظاهره فقط، وفى النهاية يقدم هيتشكوك مفتاح حل اللغز.

وجهة النظر التى تتم روايتها: قد تأتى وجهة النظر السائدة فى الفيلم من خلال إحدى الشخصيات التى تروى لنا خلال الأحداث، وكثيرا ما يكون ذلك من خلال الأطفال. وفى فيلم تيرانس ماليك "أيام الجنة" (١٩٧٨) تقوم الأخت الصغرى للفتى الهارب بدور التعليق من خارج الكادر. وابنة المحامى الريفى فى فيلم روبرت موليجان "مقتل طائر مغرد" (١٩٦٢) هى التى تروى الأحداث، والصبى الضيف يكتب يومياته ليروى لنا الأحداث فى فيلم جوزيف لوزى "الوسيط" (١٩٧١).

كما يقدم الكبار أحيانا التعليق من خارج الكادر بضمير المتكلم لكى يقودوا مسار الفيلم ويحددوا بؤرته، كما فى فيلم فرانسوا تروفو "جول وجيم" (١٩٦٢) وفيلم ألان باكيولا "اختيار صوفى" (١٩٨٢).

وعندما لا يكون هناك مثل ذلك التعليق اللفظى، فإن وجهة النظر قد لا تكون على هذه الدرجة من الوضوح. وهناك أفلام مهمة أخرى تؤسس لعوالم قوية على نحو أقل مباشرة ولكن من خلال عينى صغار يتسمون بالضعف، مثل فيلم ساتياجيت راى "الأب بانشالى" (الهند، ١٩٥٤) وفيلم تروفو "٤٠٠ ضربة" (فرنسا، ١٩٥٩) وفيلم فيكتور برايس "روح خلية النحل" (أسبانيا، ١٩٧٣) وفيلم إنجمار بيرجمان "فانى وألكسندر" (السويد، ١٩٨٣) وحديثا فيلم إم نايت شياما لان "الحاسة السادسة" (١٩٩٩، الشكل ١٢-٣) وهو فيلم مهم عن الحالة الذهنية المستحوذة على كول، الصبى البطل ذى الأعوام التسعة من العمر.

وجهة النظر المتضمنة: تتبع معظم الأفلام مسار وجهة النظر كلية الوجود والمعرفة كما فى الأدب، وتتضمن وجهة نظر من خلال إشراك المتفرج فى

اهتمامات وعى الشخصيات الرئيسية فى قلب العمل. عندما تسير دوروثى فى طريق الطوب الأصفر فى فيلم فيكتور فليمنج "ساحر أووز" (١٩٣٩) فإنك تجد على هذا مثالا جيدا، فعندما تمضى فى إلخلاء المحيط بالعجائب، فإننا نشاركها الصدمات والمخاوف، ونحتفى معها بالتغلب على العقبات. يصحب دوروثى فى تلك الرحلة الأسد كواردلى (الجبان)، وتين وودمان (الحطاب المصنوع من الصفيح)، وسكيركرو (خيال المآتة)، وكل منهم يمثل "الأنا الأخرى" التى تحثها على الاستمرار، فى نفس الوقت الذى يمثل جانبا من إلخوف الكامن فى روحها. وفى النهاية، عندما تستيقظ، نفهم أنها كانت تعيد تنظيم عناصر ذاتها خلال حلمها، وأن سعيها كان من أجل إقامة التصالح مع حياة اليقظة.

وجهة النظر الثانوية أو البديلة: السينما ـ مثل الأدب ـ تنتقل فى لحظة إلى وجهة نظر أخرى عندما يكون التحول لتأكيد أو تجديد إدراكات المتفرج. ويمكن لذلك أن يحدث من خلال مادة الموضوع، أو زاوية التصوير، التى تجعلنا نرى من خلال عينى ومشاعر شخصية بديلة، أو يمكن أن يتحقق من خلال حدث موازٍ، أى من خلال القطع إلى خيط قصة أخرى تحدث فى الوقت ذاته.

وعندما تنتقل وجهة النظر من شخصية إلى أخرى، فإننا نتواصل مع شعور ووعى مجموعة من الأشخاص. والانتقالات فى وجهة النظر بين الشخصيات تُستخدم لإعطاء رؤية تنفذ إلى مشاعر وأفكار شخصيات متعددة. وعلى سبيل المثال كانت شخصية أوسكار شيندلر ملغزة فى فيلم ستيفن سبيلبيرج "قائمة شيندلر" (١٩٩٣) لذلك فإن صانع الفيلم يراه من خلال عيون المحيطين به، والأعمال الروائية الجيدة تستخدم الشخصيات الصغرى، وتقدمهم على أن لهم بدورهم حياة ومشاعر وخططا وأهدافهم.

لقد استخدمت الأفلام بحرية وقوة وجهة النظر الذاتية منذ التعبيرية الألمانية فى عشرينيات القرن العشرين. إننا عندما نرى كيف ترى الشخصية فإننا نخمن كيف تشعر وتفكر. ويقال إن هناك فيلما واحدا فيه رؤية ذاتية خالصة، وهو فيلم الغموض "السيدة فى البحيرة" (١٩٤٧) للممثل والمخرج روبرت مونتجمرى، حيث

الكاميرا "هى" المحقق الخاص فيليب مارلو، والشخصيات التى تتحدث معه تواجه الكاميرا، لذلك فإننا لا نرى مارلو إلا عندما ينظر إلى نفسه فى مرآة.

وجهة نظر راوى القصة

برغم أن لكل الأفلام مخرجين، فإن إرجاعها إلى مؤلف محدد هو أمر جيد جماعى أكثر منه فرديا، مثل الموسيقى التى نسمعها تحت قيادة قائد الاوركسترا، لذلك فإن مصدر وجهة نظر راوى القصة لا يبدو واضحا أبدا. ولوجهة نظر راوى القصة قطبان قد يتداخلان فى العادة، فهناك وجهة النظر الشخصية التى يعبر بها الفيلم عن موقف متسق تجاه الشخصيات وقصتها، وهو ما يجعل الشخصية المحورية تجسد السمات الإنسانية أو الأفكار الموحية، كما يحدث فى فيلم "لغز كاسبار هاوزر" (١٩٧٤، الشكل ١٢-٤) وفيه يقوم المخرج فيرنر هيرتزوج بجعل كاسبار بريئا لم تفسده المدينة وهو يحاول أن يفهم هذه المدينة، ويحقق هيرتزوج ذلك بتطوير الحكاية التى تعود إلى القرن الثامن عشر فى ألمانيا عن شاب عاش معزولا مع الخنازير منذ طفولته، وقد وجده الناس ذات يوم يقف عاجزا فى أحد الأسواق وهو لا يتكلم أية لغة. إن الفيلم يدرس ما يحدث عندما يلتقى شخص برئ لأول مرة مع المجتمع الإنسانى، كما يعرض الفيلم إلى النتائج المأساوية الكوميدية من خلال صدام كاسبار مع حقائق وسلوكيات المدينة الصغيرة. كما يجسد الفيلم بشجاعة وشاعرية التناقضات المتزايدة فى حياة كاسبار الداخلية الأخلاقية. ومن خلال تجاور جمال الصيف واليأس الداخلى، يستكشف هيرتزوج ما الذى مزق كاسبار الحقيقى وجعله ينتحر.

ويمكن لوجهة نظر راوى القصة أن يتم التعبير عنها أيضا من خلال استخدام الأنماط الفيلمية ونماذجها الأولية، مثل الفيلم نوار أو فيلم الويسترن. وعادة ما تقدم هذه الأفلام رؤيتها عن الإنسانية كظاهرة جماعية. وفيلم أورسون ويلز الشهير "المواطن كين" (١٩٤١) الشكل ١٢-٥ يقدم لنا لغزا حول الطبيعة الحقيقية لرجل، بواسطة التركيز على تقارير تحاول تجميع صورة لأحد أقطاب الصحافة بعد وفاته. إن تشارلز فوستركين رجل عظيم ظلت دوافعه غامضة ومتعارضة

بالنسبة للناس الصغار من حوله، وكانت رغبة كين الدائمة فى الاستحواذ لغزا، ويعود ويلز إلى النهاية ليقدم الصورة التى تكشف عن الرجل وتوضحها فقط للمتفرج، وذلك من خلال نموذج مصغر لزلاجة جليد تجسد فقدان كين لبيته فى طفولته، وهكذا يوجه ويلز فكرته تجاه دافع كين الذى ينبع من الفقدان والألم.

والعديد من أفلام بيدرو ألمودوفار تشترك فى سمات حبكات الكوميديا التهريجية والميلودراما، والشخصيات التى تبدو كأنها تحاكى أنفسها محاكاة ساخرة. ومع ذلك فإن هناك إنسانية نادرة بين الفتيات الواقعات تحت تأثير المخدرات، والزوجات المعذبات، والنساء الشاذات المتصارعات، وعاهرات الشوارع. وفى فيلم "كل شيء عن أمى" (١٩٩٩) الشكل ١٢-٦ تركيز على أم تفقد ابنها المراهق، وتحاول البحث عن أبيه، وتجده يعيش حياة عاطفية ثرية كعاهرة بعد أن قام بتغيير جنسه. وهناك داخل السيرك المعتاد عند ألمودوفار من تنويع الشخصيات، رؤية واضحة ومؤثرة تنبع من الحب بين شريكين غير متشابهين وبعيد عن الاحتمال أن تقوم مثل هذه العلاقة بينهما، والرسالة هنا هى أن العطف والولاء يظلان هما الأكثر أهمية، خاصة بالنسبة لهؤلاء الذين يعيشون مواقف متطرفة.

ويدور فيلم الأخوين إيثان وجويل كوين "يا أخى، أين أنت" (٢٠٠٠) فى المسيسيبى خلال فترة الكساد، ويصنع رحلة تشبه ملاحم هوميروس حول هروب بعض المحكوم عليهم، والتركيز على قدرة بطلهم الملحمى على التغلب على كل المواقف، بما فى ذلك لقاء مع الكلوكلوكس كلان. ويقم الفيلم على شريط الصوت موسيقى من تلك الفترة، وبذلك يستدعى كل النماذج الأولية التى تنتمى للفترة التاريخية، ويبدو مصمما على استكشاف كيف تتبع الملاحم.

إن هذه الأفلام الأربعة، التى ينتمى كل منها لصانعه، تستكشف بطرق مختلفة أنماط السلوك الإنسانى وليس غرابة أطوار الأفراد. وبالطبع فإنه يجب أن نتوحد مع هذه الشخصيات بما يكفى لكى نهتم بالفكرة التى يمثلونها.

وجهة نظر المتفرج

هناك وجهة نظر أخيرة يجب أن نضعها فى الاعتبار، وهى وجهة نظر المتفرج، الذى يقوم بتقييم راوى القصة، وحكايته السينمائية، وكل ما يعبر عنه الفيلم. ووجهة نظر المتفرج فى حالة تغير دائم، فعندما نعرض اليوم فيلما بطوليا عن الحرب العالمية الثانية، فإننا نشعر بفجوة بين قيمنا والقيم التى تحكم الفيلم، وهو ما يعنى أن الجمهور ـ بشكل فردى أو جماعى ـ يأتى بمنظوره الثقافى والتاريخى لكل فيلم يراه. ورغم أنك لا تستطيع التحكم فى ذلك، فإنه شىء عليك أن تكون واعيا وتعمل من خلاله. إن قصة موجهة للأطفال لا يمكن أن تفترض أن جمهورها سوف يرى الشخصيات بنفس الطريقة التى يراها بها الكبار. والجمهور ذو التعليم الدينى لن يقبل بسهولة أن هناك فوضويا يملك أخلاقيات قوية يفضل بها الآخرين على نفسه. والجمهور الغربى سوف يجد صعوبة فى فهم ألم الانتحار لطالب أسيوى يجب أن يذهب إلى والديه بدرجات أقل مما يجب أن يحصل عليه، وهكذا.

وحتى الوسيط أو الفورمات المستخدم يؤثر فى الطريقة التى نرى بها، فعندما نرى نفس الدقيقة من فيلم ما، على شاشة التليفزيون، وفى السينما، ومن خلال الإنترنيت، فإن هذه الدقيقة سوف تبدو وكأنها تحمل فى كل مرة أهدافا وأهمية مختلفة. إن هذا يعنى أن الجمهور، ونظام العرض المستخدم، تقدم سياقات مختلفة، وأننا نشكل توقعاتنا بشكل مختلف فى كل مرة، برغم أن المضمون يظل كما هو.

وجهة النظر تشبه عرائس الدمى الروسية

فى الشكل ١٢-٧ رسم توضيحى لوجهة النظر السينمائية، وفى مستواها المباشر تماما تكون هى وجهة النظر الذاتية للشخصية، لكنها تشتمل أيضا على وجهة نظر المتفرج، وكأنها العرائس الروسية (حيث كل دمية تحتوى بداخلها على دمية أصغر، وتلك الأصغر تحتوى بداخلها على أصغر منها، وهكذا ـ المترجم).

- فوجهة نظر الشخصية الرئيسية تشتمل على وجهة نظر الشخصيات الثانوية، لكن لهذه الشخصيات بدورها مشاعرها ورؤيتها.

- كل شخصية تمسك بمرآة تجاه الشخصيات الأخرى.

- تشتمل وجهة نظر راوى القصة على كل وجهات نظر كل الشخصيات.

- تشتمل وجهة نظر المتفرج على وجهات نظر راوى القصة والشخصيات.

التخطيط لوجهة نظر

برغم أنها صعبة التحكم لكنها مهمة فى التأثير، فإن وجهة النظر تؤسس الخطة والأهداف الجمالية لكل شىء. إنها فى الأفلام السائدة تنبع بالضرورة من الموضوع الذى يتم تناوله، ومن السمات الخاصة للممثلين ولفريق العمل الذى يصنع الفيلم. وعليك أن تتخذ معالجة أكثر تعمدا وتعقيدا، والأكثر عملية هو أن تقرر الفكرة التى تريد من القصة أن تؤكدها، ثم تعمل على تطوير كل أنواع الذاتية التى يمكن أن تستخرجها من الشخصيات، وعالمهم، وراوى قصتهم. إن كلا منهم يقدم عدسة مشوهة يمكن لك من خلالها أن تؤكد على المعنى باستخدام شخصيات لها سمات خاصة فى عالم له سمات خاصة.

الفصل الثالث عشر
النص الفرعى، والنمط الفيلمى، والنماذج الأولية

الفيلم الروائى، والفيلم التسجيلى، والقصة القصيرة، يتم استهلاكها جميعا فى جلسة واحدة، لذلك فإنها استمرار لتقاليد الحكى ورواية القصص بشكل شفهى، وفى الأزمنة القديمة كان هذا الحكى - جنبا إلى جنب الدين - يشكل الجزء الأكبر من تعليم المرء. أما اليوم، فإن سيطرة السينما تعود إلى قوتها التى لا تبارى فى جعلنا نرى ونشعر من خلال وجهة نظر شخص آخر، فمن خلال الشاشة يمكننا للحظة من الزمن أن نصبح أقوى، أو أظرف أو أشجع، أو أكثر غضبا، أو أكثر جمالا، أو أكثر ضعفا، أو أكثر احتشادا بالخطر والمأساة. إننا نخرج من الأفلام الجيدة وقد أصبحت روحنا أكثر طاقة وتجديدا.

إن هذا التواصل ذا الأثر التطهيرى مع تجارب الروح الإنسانية، هو احتياج أساسى مثل الأكل والتنفس والجنس. والفن الذى تعتبر السينما أكثر أشكاله شبابا - يغذى روحنا من خلال اندماجنا مع تجربة وجدانية بديلة.

إن كل فن ينمو مما حدث أمامه وقبله، لذلك فإن كل فيلم ترغب فى أن تصنعه سوف يميل تجاه نمط محدد ومنطقة جمالية محددة، وسوف يكون له طابع مزاجى سائد، ويعتمد على لغة متاحة يمكن له من خلالها أن يتحدث إلى جمهوره.

النص الفرعى (ما بين السطور): جعل المرئى ذات معنى

الفن السينمائى معقد وباهظ التكاليف، ومن الصعب والمدهش التحكم فى معانيه. لقد قام روبرت ريتشاردسون بتعريف لب مشكلة السينما فى كتابه "الأدب

والسينما" بلومينجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٢، ص٦٨ من المعتاد أن يواجه الأدب مشكلة أن يجعل شيئا له معنى مرئيا، بينما تواجه السينما فى العادة مشكلة جعل المرئى ذات معنى". إن أسطح الأشياء التى تصورها الكاميرا على نحو جذاب ودقيق التفاصيل تبعد انتباهنا عن رؤية "النصوص الفرعية"، أو الرسائل والمعانى الكامنة، والأساسية بالنسبة للدراما. بكلمات أخرى يمكن القول بأنه إن لم تستطع أن تستخدم اللغة السينمائية بشكل ذكى، فإن المعانى الكامنة التى تقصدها سوف تغرق ولن يلحظها المتفرج. وإحدى الوسائل التى تساعد فى تحقيق التواصل هى العمل من خلال "النمط الفيلمى".

إمكانات النمط الفيلمى

النمط الفيلمى يصف الأفلام التى تنتمى إلى نمط يمكن للمتفرج أن يتعرف عليه. ويضع جيمس موناكو للنمط الفيلمى قائمة فى كتابه "كيف تقرأ فيلما (الطبعة الثالثة، نيويورك: دار نشر جامعة أكسفورد، ٢٠٠٠).

فيلم الزنوج، فيلم العصابات، فيلم التشويق، فيلم الأصدقاء، فيلم الرعب، الفيلم الحربى، فيلم المطاردة، الميلودراما، فيلم الويسترن، الفيلم الكوميدى (سكروبول)، الفيلم الموسيقى، فيلم الشباب، فيلم المحقق إلخاص، فيلم الساموراى، الفيلم نوار، إلخيال العلمى. وبالنسبة للتليفزيون فإنه يضع قائمة بالأنماط:

عروض الأكشن، الدراما التسجيلية، مسلسلات أوبرا الصابون، عروض رجال الشرطة، البرامج العائلية، الكوميديا (كوميديا الموقف)، عروض المهن الاحترافية المختلفة.

إن كل نوعية تحتوى على أنماط مألوفة من الشخصيات، وأدوارها، والمواقف، وهى فى الأغلب أقدم من السينما. وكل نمط من هذه الأنماط يمنح عالما تحكمه قواعد وحدود مألوفة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم الصداقة والصحبة يستكشف متع وآلام صداقة أبطال من نفس الجنس، ويشمل أفلاما متنوعة مثل فيلم ستانلى كريمر "التحدى" (١٩٥٨) وفيلم جون هيوز "طائرات، وقطارات، وسيارات" (١٩٨٨)، وفيلم ريدلى سكوت "ثيلما ولويز" (١٩٩١) الشكل ١٢-١ .

وفيلم العصابات، وفيلم إلخيال العلمى، وفيلم الويسترن، وفيلم السكروبول الكوميدى، كل منها يجسد موضوعات ومعالجات تقوم بوظيفتها بشكل مستقل داخل حدود مقررة سلفا. ولقد كان فيلم الرعب وفيلم الفانتازيا من الأنماط التقليدية خلال التاريخ القصير للسينما لأن الجمهور كان يشتاق دائما إلى بدائل للواقع، وهى استمرار سينمائى للحواديت والدراما الشعبية الفولكلورية، التى كان البشر يشبعون بها شهيتهم للعفاريت والغيلان والعرافين والعربات الشبحية التى تظهر وتختفى. وتحت قناع المستقبلية كانت أفلام مثل "كوكب القرود" (١٩٦٨) لفرانكلين شافنر، و"حرب النجوم" (١٩٧٧ -٢٠٠٥) لجورج لوكاس، هى فى جوهرها مسرحيات أخلاق تقليدية. (مسرحية الأخلاق كانت تؤدى فى القرون الوسطى فى الكنائس، ويواجه فيه "الإنسان" إلخطايا التى يتمثل كل منها فى شخصيته، لتنتهى المسرحية بضرورة التمسك بالفضيلة والأخلاق - المترجم).

كما أن الكوميديا تعطى عوالمها وثوابتها المبهجة، وكان فنانو الكوميديا يقومون بشخصية نمطية معينة فى أفلامهم فيلما بعد فيلم، مثل شارلى شابلن، وودى ألين، وجون كليز، وستيف مارتين. وهذه الشخصية الثابتة لكل منهم تواجه فى كل فيلم مواقف وأزمات جديدة تشكل ضغوطا كوميدية على البطل أو البطلة. كما أن الكوميديات الجنسية الجديدة تؤكد على أن الكوميديا تقوم بوظيفة صمام الأمان للمخاوف والقلق حول التغير الاجتماعى، مثلما يحدث فى الأفلام التى تسود فيها النساء على الرجال، أو يتبنى الشواذ جنسيا بعض الأطفال، أو ينتحل الرجال شخصيات النساء.

والسينما الروائية تسمح بتجارب بديلة لأكثر الأنماط خيالا، لكن -وحتى وقت قريب - كان هناك صمت واضح بشأن الهجوم النووى والهولوكست. ويركز فيلم ستيفن سبيلبيرج "قائمة شيندلر "(١٩٩٤) الشكل ١٣-٢ (على واحدة من القصص التى اكتشفت حول فترة الوحشية والعار، كما أن فيلم روبيرتو بينينيى "الحياة جميلة" (١٩٩٧ (يعالج بشكل عذب وغريب تجربة الترحيل والإبعاد من خلال الفكاهة والحنين إلى الماضى، وربما كان الرعب الحقيقى شيئا لا نجرؤ على النظر مباشرة إليه.

ويظل سؤال بيرتولت بريخت قائما: هل الفن مرآة للمجتمع، أم أنه مطرقة تشكله؟ هل الفن يعكس الوقائع الحقيقية، أم أنه يغير هذه الحقائق وبالتالى يخلقها؟ سوف تتغير الإجابات تبعا للعصر وللفنان، لكننا نستطيع أن نقول بكل ثقة أنه فى كل عصر وكل جزء من العالم، قدم الفن تجربة بديلة للقلوب والعقول التى يعتريها القلق.

النماذج الأولية

النماذج الأولية للشخصيات، مثل البطل، والشرير، والرجل القوى، والعفريت، والمنتقم، والمهرج، والملاك، وأمنا الأرض، والساحرة، والعراف الساحر، تظهر وتعاود الظهور فى النماذج الأولية للحبكات التى تعود إلى بدايات التاريخ المدون. وهى تقوم فى العادة بمهام محددة ووظائف معينة حتى فى الدراما المعاصرة، حيث يكون مطلوبا وجود قوة إنسانية (مثل العداء، أو الرحمة، أو العدل) بدلا من شخصية حقيقية مركبة. والنماذج الأولى تستقطر الأدوار الإنسانية لتأخذ منها جوهرها، وهى تظهر فى المسرحيات الإغريقية، وفى مسرح الكابوكى اليابانى، ومسرح النو التقليدى، والكوميديا المرتجلة الإيطالية، والأشكال الدرامية المبكرة الأخرى. ويمكن أن تجد المزيد عن الأنماط والنماذج التقليدية فى الفصل الخامس عشر حول "الأداء الأسلوبى: الشخصيات المسطحة والمستديرة".

النمط الفيلمى ووجهة النظر

الفيلم الجيد، مثل كل عمل فنى مؤثر، يمكن أن يجعلنا نعيش ظروفا جديدة ونمتد بعقولنا وقلوبنا إلى عوالم جديدة. وبسبب رغبتنا القوية فى الخروج من سجن الذات، ومعايشة ـ على الأقل لفترة مؤقتة ـ عوالم الآخرين، فإن الأفلام تقوم عادة بوضعنا فى أزمة الشخصية الرئيسية. وفى العلاقة الثلاثية للحب (الزوج، والزوجة، والعشيق أو العشيقة) كما فى "أنًّا كارينينا" لتولستوى، فإن هناك عوالم متعددة، لأن كل شخصية ترى على نحو مختلف. فمن وجهة نظر الزوج نرى علاقة أنًّا على أنها خيانة، أما من وجهة نظر العشيق فرونسكى فهى مغامرة رومانسية لا تنتهى على ما يرام، أما بالنسبة لأنًّا فإن الليل يتحول إلى

نهار ساطع ثم يتحول إلى غروب طويل دامٍ. وكل وجهة نظر تستدعى قصة مختلفة وتوحى بنمط مختلف ممكن.

إذن ـ مرة أخرى ـ للقصة أبعاد تتجاوز الأبعاد التى يفهمها أبطال القصة، وفى كل رواية لتولستوى نشعر أن تولستوى راوى القصة يراقب فى تعاطف شخصياته وهى تعانى. إن وجهات نظر الراوى البديلة ممكنة دائما، وليست هناك حاجة لتغيير أحداث القصة ليوجد تفسير درامى جديد، إن كل ما تحتاجه هو موقف جديد أو نظرة جديدة، أو مجموعة مختلفة من الطابع المزاجى، أو المواضعات، أو الدافع. إن هذه يمكن أن تبعث القصة الأساسية إلى مناطق جديدة من المعنى، ومن أجل تحقيق ذلك فإن عليك أن تعرف النمط الفيلمى الذى اخترته، وأن تكون قادرا على بناء عالم مقنع حول الهويات الجديدة للشخصيات. وبعد ذلك سوف يقرر المتفرج إذا ما كنت قد نجحت: ومن المؤكد أن المتفرج يريد أن يصدِّق، لأننا نحتاج إلى القصص لكى تساعدنا على أن نجد معانى جديدة للحياة. ولهذا السبب فإن مسرحية لشكسبير يمكن أن توضع فى أجواء معاصرة فى الهند مثلا، وتظل قادرة على أن تجد أصداء للمعانى.

النمط الفيلمى والنماذج الأولية الدرامية

كيف يمكن للمخرج المسكين، الغارق فى تفاصيل السيناريو، والميزانية، والمعدات التقنية، أن يعرف أين يمضى إلى ما هو أبعد مما هو نمطى فى واقعية التصوير الفوتوغرافى؟ ولكم أود أن تكون هنا خطوط إرشادية لكى نضع الإدراك الفردى فى إطار يمكن التحكم فيه، لكن ذلك مستحيل، وبدلا من ذلك فإنه يجب أن نتحدث عن عوالم جدلية بُثت فيها الحياة من خلال التعارضات، وهذا التوتر يتكون فى العادة حول أحد الثوابت الأخلاقية، مثل الاستقطاب بين الصواب والخطأ، أو بين الخير والشر. وكل فيلم يحتوى على طيف واسع من التعارضات بين ما قام به المؤلفون بتجسيده فى الشخصيات الرئيسية. ودراسة أين يقع عملك تساعدك على توضيح النمط وكيف سيبدو الفيلم. وإليك بعض نماذج التعارضات، والتى يمكن أن تضيف إليها ما قد يظهر فى عملك:

إما	أو
- المؤلف (الطابع الشخصى، بصمة المؤلف)	- النمط الفيلمى (النموذج الأولى السينمائى)
- وجهة النظر الذاتية (وجهة نظر الشخصية)	- وجهة النظر الموضوعية (وجهة نظر راوى القصة)
- اللاواقعى والأسلوبى	- الواقعى
- الثنائية تتطلب حكم المتفرج	- الصراعات نمطية وغير قابلة للتحليل
- الصراعات تدور بين الشخصيات	- الصراعات اجتماعية وعلى نطاق واسع
- الصراعات متفرقة وبلا حل	- الصراعات تتلاقى وتجد حلا
- النتيجة غير محددة	- النتيجة يتم الوصول إليها عبر الصراع
- الموضوع هو البطل الفرد	- الموضوع هو المجموع
- الماضى	- الحاضر
- العاطفة	- العقل
- الفكاهة	- المأساة
- سريع	- بطىء
- قاتم	- خفيف

وليس هناك فيلم يقع بشكل كامل فى هذا العمود أو ذاك، وهذا العمودان ليسا وصفة إرشادية للأفلام الجيدة، أو السيئة. إنها تعارضات جدلية، وكل منها يكتسب القوة من وجود الآخر. وما تقرر أن تستخدمه منها فى القصة التى تحكيها يتقرر بواسطة القصة ذاتها. قم بتحليل السيناريو الذى بين يديك، واستخرج كل التعارضات الجدلية التى يمكنك أن تجدها. إن بعضها موجود تحت السطح بشكل غير ظاهر، ولكن بمجرد أن تقرر أن تقوم بتكبيرها جميعا فإن الشخصيات تبدأ فى الحياة والحركة بقدر كبير من المخاطرة فى عالم يموج بتناقضات ومخاطر أكبر. وتذكر دائما أن كل شىء أو كل شخص مثير للاهتمام

يكون دائما ذا تناقضات فى جوهره"، وأن كل قصة يمكن توجيهها من خلال تعارض أو أكثر أثناء تكشف الأحداث.

وأحد الكتب التى تجسد كيف يمكن للأسطورة والحكاية أن يصبحا مفيدين لصانع الأفلام، هو كتاب كريستوفر فوجلر "رحلة الكاتب: البناء الأسطورى لرواة القصص وكتَّاب السيناريو"، الطبعة الثانية (مايكل ويز برورداكشنز، ١٩٩٨) وهذا الكتاب يوضح كيف أن مبادئ القصة التى كشف عنها جوزيف كامبيل فى عالم القصص الفولكلورية يمكن تطبيقها أيضا على عدد غير محدود من الأفلام. لكن كلمة تحذير: لا تستخدمه كنقطة بداية، وإنما لتوسيع الأفكار الموجودة لديك خلال مرحلة تطوير السيناريو.

أسئلة للمراجعة

إليك بعض الأسئلة لتساعدك على التأكد من النص الفرعى والنمط الفيلمى للسيناريو الذى تنوى إخراجه:

النمط الفيلمى:

ما هو النمط الفيلمى الذى أستعين به، وهل ألتزم به أم أهدمه؟

ما هى أصول النمط الفيلمى الذى اخترته فى الفنون الأخرى، وهل يمكن أن تشكل لى هذه الأصول مساعدة لفيلمى؟

إذا كان النمط الفيلمى يضع منطقة فى الحياة داخل إطار، ويراها من خلال منظور محدد من الاهتمامات أو القيم، ماذا منها يسود فى النمط الفيلمى الذى اخترته؟

النصوص الفرعية

هل قصتى تعلن عن نواياها مبكرا بما فيه الكفاية لكى يعرف المتفرج ما أرمى إليه؟

إلى أى حد تحتاج شخصياتى التفسير والحكم عليها؟ هل تحتاج إلى ما هو أكثر؟

إلى أى حد يحمل الفيلم معانى أخلاقية متضمنة، وأيها يثير اهتمام المتفرج أكثر؟

هل أصنع تجاورا للأحداث لكى أخلق المفارقة أو الفكاهة، الأحداث التى تشير إلى مجموعة كامنة من القيم؟

هل راوى القصة فى فيلمى يستخدم - بأقصى قدر - الحكاية الرمزية، أو التشبيه، أو المجاز، أو الرمز، ليشير إلى معانى؟

الفصل الرابع عشر
الـزمن، والبـنـاء، والحـبكة

هناك الكثير مما قيل عن الجدال حول سحر السينما وجاذبيتها، لكن دادلى أندرو يقول فى كتابه «مفاهيم فى نظرية السينما» (دار نشر جامعة أكسفورد، ١٩٨٤" : (إنه السحر النفسى للسرد، والدافع لوضع الأحداث فى تتابع متماسك، وتجاوز هذه الأحداث للوصول إلى نهايتها" . إن لكل فيلم بناءه الأفضل، الذى يقوم به بعرض قضاياه الدرامية، وتفاعلها ونتيجتها. إنك تبدأ بقرار كيف تعالج الزمن. ومثلما هو الحال مع كل مشكلات التصميم فإن الأقل هو الأفضل، وأكثر الحلول ببساطة يكون فى العادة هو أقواها. وقبل أن تبدأ فى إخراج أى شىء، توقف لكى تصنع تحليلا تفصيليا ومكتوبا للمشاهد أو الأفلام القصيرة التى تؤثر فيك، والتى تتوازى مع مشروعك الذى تنوى إخراجه. (انظر الفصل ٥" الرؤية من خلال عين صانع الفيلم"). وما سوف يأتى بعد ذلك سوف يكون منطقيا.

الزمن

كل قصة ـ مثل كل تتابع للأحداث فى الحياة ـ لها «تعاقبها الزمنى»، أى الأحداث ذات المعنى التى لها بداية ووسط ونهاية. ومع ذلك فإنها قد لا تُروى بهذا التتابع، وهنا تصبح الأشياء مثيرة للاهتمام.

الزمن المضغوط

"السينما الشفافة"، التى تحاول أن تحرر نفسها من أية حيلة ملتوية ظاهرة، تعطى الإيهام بزمن مستمر، لكن فيما وراء التشابه مع الزمن والاستمرارية الحقيقيين، فإن المونتير يقوم على الدوام بتقليص الزمن، وأحيانا قليلة بتطويل

هذا الزمن. وكل أنواع السرد تقوم باختيار وضغط وتجاور مادتها لكى تقوى المعنى، وتكشف عن المفارقات، وتحقق البلاغة والإيجاز. إن هذا الاختزال أصبح مختصرا على نحو متزايد لأن جمهور السينما طور فهما بليغا لمقاصد صناع الأفلام، وتزايدت العملية سرعة من خلال تلك الشوكة التى دخلت لحمنا: الإعلانات التليفزيونية.

خلال ستينيات القرن العشرين أظهرت أعمال جان لوك جودار أن المزج المستخدم للانتقالات الزمنية هو وسيلة غير ضرورية، فالقطع القافز -المألوف فى شرائط الفيديو المنزلية- يؤسس بشكل جيد تماما للخوف الزمنى بين جزء من الحدث والجزء التالى، ويعطى رشاقة للمونتاج. لكن هناك تحذيرا واحدا: الضغط الزمنى الزائد قد يؤدى إلى خطر تباعد المتفرج مع الحميمية المتنامية مع الشخصيات، والمواقف، والأفكار. فحذف التفاصيل العادية يجب أن يسمح بالامتداد الزمنى لما هو مهم، وليس لضغط كل شىء فى أقصر مدة زمنية. وبعض الأنماط الفيلمية، خاصة الكوميديا، تعتمد مع ذلك على الإيقاع السريع.

وللرجوع إلى قاموس ممتع عن المونتاج والأدوات الأسلوبية، ارجع إلى فيلم جان بيير جونيه "أميلى" (فرنسا، ٢٠٠٢) الشكل ١٤-١ والذى ينظر بحب إلى الماضى وسينما الموجة الفرنسية الجديدة ويستخدم كل حيلة فى السينما.

الزمن المطوط أو الممتد

الامتداد بالزمن على الشاشة يسمح للمتفرج أن يتأمل بعمق بينما يحدث شىء مهم ما. والتصوير السينمائى بالحركة البطيئة هو طريقة سهلة لتحقيق ذلك، لكنه استخدم أكثر مما ينبغى، وانظر فيلم هيوهادسون "عربات النار" (١٩٨١) لترى الإفراط فى استخدام الحركة البطيئة. ("التصوير السينمائى بالحركة البطيئة" قد يكون خاطئا بالمعنى التقنى، لكنه شائع، ويقصد به أن ترى على الشاشة - مثلا- الحركة التى تستغرق خمس ثوان وكأنها تستغرق عشر ثوان- المترجم).

ولقد قام ياسوجيرو أوزو فى "قصة طوكيو" (١٩٥٣) ومايكل أنجلو أنطونيونى فى "المغامرة" (١٩٥٩) بتدمير مواضعات نمط أفلام الحدث من خلال إبطاء

القصة وعرضها لكى يعرض حدثا أكثر رهافة يدور بين الشخصيات، وكل من هذين الفيلمين يدرس غموض وضعف العلاقات الإنسانية خلال تتابع منهمر من الأحداث. والجمهور غير المتعود سوف يجد هذه الأفلام مملة، فقد سخر من فيلم "المغامرة" عند عرضه فى مهرجان كان السينمائى، لكنه وجد التقدير فيما بعد فى فرنسا، وأصبح علامة فى حياة أنطونيونى السينمائية.

التتابع الخطى

يمضى السرد الخطى بنظام التعاقب الزمنى، وهو يصنع فيلما بسيطا وموضوعيا لأن تدفق السرد لا ينقطع أو يُعاد توجيه اتجاهه عن طريق الحبكة، ويأتى السبب وبعده النتيجة بطريقة متوقعة وقد تكون مملة. وفى بعض الأحيان فإن التتابع الخطى لا يفى القصة حقها، ففيلم فولكر شلوندورف عن رواية هاينريش بول "شرف كاترينا بلوم الضائع" (١٩٧٥ (يتخلى عن تكنيك القفز إلى الأمام كما تفعل الرواية، التى تؤسس منذ البداية مصرى صحفى الصحافة الصفراء ثم تعود لتفحص الضغوط التى جعلت المرأة الشابة تقتل معذبها. لكن الفيلم يركز على ما فعلته أكثر مما يركز على السبب وراء ما فعلته.

التتابع اللاخطى

فى بعض الأحيان تتم إعادة ترتيب التتابع الزمنى للقصة طبقا للتذكر الذاتى للشخصية، أو لأن راوى القصة قد صمم حبكة تعيد تنظيم الأحداث لكى يصنع سردا أفضل، أو لكى يجعل الماضى مستوعبا فى ، ومتكيفا مع، الزمن المضارع فى الفيلم.

الماضى: كان ألان رينيه مفتونا بالطريقة التى تقوم بها الذاكرة الإنسانية بمونتاج الزمن وتحريفه، لذلك فإنه قام بمونتاج فيلمه "موربيل، أو زمن العودة" (١٩٦٣) فى قطع متداخل مع مادة من شريط مقاس ٨ مم من الحرب الجزائرية، وذلك لكى يخلق سلسلة من استدعاء الذاكرة للماضى (الفلاش باك). وفى فيلمه السابق على ذلك "هيروشيما حبيبى" (١٩٥٩) الشكل ١٤-٢ (هناك امرأة فرنسية وعشيقها اليابانى، وكلاهما تهاجمه على نحو متزايد ذكريات الصدمات الخاصة

بكل منهما، فذاكرته تستدعى إسقاط القنبلة الذرية على هيروشيما، وذاكرتها تستدعى العقاب الذى نالته بسبب علاقة الحب التى ربطتها بجندى ألمانى فى فترة احتلال فرنسا على أيدى الألمان. إن هذه الذكريات تقتحمهما وتدخل عليهما القلق والألم، ويبدو أن رينيه يرى أن الصدمات المتطرفة تؤدى إلى حياة متطرفة. وكلا الفيلمين يطرحان أسئلة حول تأثير الماضى الشخصى المكبوت على السلوك الحاضر.

المستقبل: يمكن لمشهد من المستقبل (كما سبق القول حول "شرف كاترينا بلوم الضائع"). أن يكون أداة مفيدة للتنبؤ بما سوف يأتى. وفى فيلم يان ترول "طيران النسر" (١٩٨٥) يبدأ الفيلم بعظام بشرية متناثرة فى مخيم مهجور بمنطقة القطب الشمالى، ثم يعيد الفيلم بناء الحكاية منذ الإعداد المتعجل لرحلة البالون إلى القطب فى عام ١٨٩٧وهى الرحلة التى انتهت بالموت. الفيلم إذن يبدأ بالمصير المروع الذى انتهى إليه الطيارون، ثم يعيد بناء رحلتهم المأساوية على نحو روائى.

القفز إلى الأمام (فلاش فورورد): فى فيلم الغموض الرائع لنيكولاس رويج "لا تنظر الآن" ١٩٧٤ استخدام لتكنيك القفز إلى الأمام أو إلى المستقبل فى مشهد تبادل الحب، الذى يتقاطع مع لقطات للمرأة والرجل وهما يرتديان ملابسهما لاحقا فى حالة من شرود الذهن. والتأثير هنا لاذع وحاد، لأن الفيلم كأنه يقول إن كل فعل للحب تتبعه حالة من الشعور بالتفاهة تبتلع الحب.

الزمن الشَّرطى: من الأدوات المنفصلة فى الكوميديا القطع إلى نتيجة متخيلة أو متوقعة، كما فى فيلم جون شليزنجر "بيللى الكذاب" (١٩٣٣)، فالبطل يهرب فى خيالاته من عمله الكئيب كحانوتى. إن ذلك يحدث بشكل قاتم تماما فى فيلم رينيه "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١، الشكل ١٤-٣) حيث يقيم رجل فى فندق شاسع، ويحاول أن يجدد علاقة حب مع امرأة تبدو كأنها لا تعرفه. يستخدم رينيه السينما كنموذج ممتد وبطئ للذاكرة الإنسانية التى تحاول إعادة بناء الحدث. لاحظ أنك عندما تقطع إلى الماضى، سرعان ما يصبح هذا الماضى حاضرا جديدا، يقال أن الأدب يتحدث بصيغة الزمن الماضى، بينما تتحدث السينما بصيغة الزمن المضارع.

طرق أخرى لتناول الزمن

الزمن الحَرْفى: نادرا ما يستخدم فى السينما، لكن فيلم أنييس فاردا "كليو من الخامسة حتى السابعة" (١٩٦١ (يعرض ساعتين بالضبط من حياة امرأة بعد أن تعلم أنها مصابة بالسرطان. وفيلم جعفر باناهى "البالون الأبيض" (١٩٩٦ (يقدم فتاة مشاكسة فى السابعة من عمرها خلال إحدى مناوراتها المتكررة للحصول على سمكة ذهبية يجب أن تحصل عليها لكى تحتفل برأس السنة الإيرانية الجديدة.

الزمن المتراجع: يدور فيلم كريستوفر نولان "تذكارات" (٢٠٠١) حول رجل إيرانى يعانى من فقدان الذاكرة، ويحاول أن يستجمع طريقه بالعودة شيئا فشيئا إلى الماضى، إلى لحظة اغتصاب زوجته، والفيلم يحكى قصته بالعودة خطوة خطوة إلى الماضى ولنقطة البداية.

الزمن المتكرر: فيلم هارولد راميس "يوم خُلْد الأرض" أو "يوم إلخنزير الأرضى" (١٩٩٣) ١٤-٤ فيلم مضحك يصور حلقة دائرية زمنية تظل تتكرر المرة بعد الأخرى. فى الفيلم مذيع للنشرة الجوية التليفزيونية، يتسم بالشعور بالسأم، ويرسلونه لكى يكون شاهدا على إذا ما كان إلخنزير الأرضى سوف يخرج من حفرته التى يدفن نفسه فيها طوال العام، لكن الرجل يجد أنه يعود إلى نفس اللحظة، وفى كل مرة يعرف شيئا قليلا عن نفسه، حتى يستطيع فى النهاية أن يهرب لكى يكون إنسانا متطهرا سعيدا.

الزمن المتوازى: يطلق عليه فى العادة "الرواية المتوازية للقصص"، وكان الرائد فى هذا المجال دى دابليو جريفيث، الذى استعار الفكرة من تكنيك تشارلز ديكنز باستخدام "القطع" بين خطوط قصصية متوازية فى روايته قبل أن يفكر أحد فى أن السينما سوف توجد يوما.

الحبكة

الحبكة هى الخطة أو التصميم الذى ينظم أو يرتب الأحداث التى تقع للشخصيات. وكلما مضت القصة، يجب أن يكون كل حدث فى علاقة منطقية

وذات معنى بالنسبة لما سبقت عليه من أحداث، ويجب أن يؤدى إلى ما يبدو أن من الحتمى أن يتلوه. ويقول مايكل رومر أن الحبكة توجد "من أجل التلاعب بالمتفرج، وتحريكه، ومفاجأته" (وذلك فى كتابة "رواية القصص"، لانهام إم دى، رومان آند ليتلفيلد، ١٩٩٥، ص٣٩ . وهو يقول إن الحبكة تمثل قوانين الكون التى يناضل ضدها الشخصيات، وهو ما يفسر لماذا تدور دائما المناقشات عن الحبكة حول إذا ما كان حدث أو شخصية محتملين أم لا، وماذا يمكن لنا أن "نتوقع" أن يحدث على المستوى الأخلاقى.

ولحسن الحظ فإن القصص تروى فقط أجزاء من حياة شخصياتها، والحبكة تختار اللحظات والأحداث ذات المغزى، وبذلك فإنها توحى بعالم كامل خارج حدودها. والحبكة إذ تركز انتباهنا، فإنها تقوم بدور الإطار الذى يجسد نوايا المؤلف أو صانع العمل الفنى.

وقد يكون التأكيد على الحبكة خفيفا أو ثقيلا. والحبكة الثقيلة تمارس ضغوطا على الجانب المنطقى والقَدَرى من الحياة، لكن الحبكة فى الدراما التى تعتمد على الشخصية تميل إلى أن تكون خفيفة أو حتى غير مرئية. ويمكن للصدفة، والأحداث العشوائية، واحتياجات الشخصية الرئيسية، أن تلعب دورا أكبر بكثير. وخلف ذلك كله يوجد سؤال وجودى: إلى أى مدى يمكن لنا أن نقرر مصائرنا، وإلى أى مدى نعتبر ألعوبة فى يد القدر؟

وعندما تقوم بتطوير فكرة لفيلم، فإن نوعية ودرجة صنع الحبكة التى اخترتها مرتبطان بتجسيد رؤيتك للأسباب والنتائج فى الحياة. ورغم أن فيلمك قد يبدى حماسا للإحساس بالعشوائية فى الحياة، فإن السبب والنتيجة لا يمكن أن يكونا عشوائيين فيما يتعلق باللغة السينمائية التى يستخدمها الفيلم. فالعلاقات بين اللقطات، وزوايا التصوير، والشخصيات، والبيئة المحيطة، ماتزال جميعها محكومة فى اللغة السينمائية بميراث السينما، وهو بدوره محكوم بحدود تجربتنا المعتادة فى الحياة. وبرغم أنه قد يكون لديك بعض الميل لتغيير ما هو متوقع، فليست هناك عشوائية فى الأساسيات مثلما هو الحال فى أية لغة أخرى.

نقاط ضعف الحبكة

هى نقاط الضعف فى سلسلة الأحداث، وهى تؤثر سلبيا على المصداقية، وتجعل المتفرج يشعر بالتشوش أو أنه تعرض للخداع. ومن نقاط الضعف الشائعة التلاعب بالمتفرج، والاعتماد الزائد على المصادفة، أو ما يسمى "الإله فوق الآلة" (حدث غير محتمل يتم حشره لكى يصحح الأشياء). إن المتفرج يشعر عندما تدفع الدراما الأحداث قسرا أو تمضى بها بشكل غير منطقى، مما يجعل الحبكة تلتوى بجهد جهيد، لذلك فإن عليك وفريق العمل معك أن تختبر السيناريو بصرامة. يجب أن تكون كل شخصية صادقة مع طبيعتها، ويجب أن تكون القصة محكمة وفعالة.

نقاط قوة الحبكة: التدفق والحتمية

الحبكة المصنوعة جيدا تتدفق بإحساس متجدد لأنها لا تتضمن شيئا مجانيا أو سهلا. ومن خلال احترام منطق الشخصيات ومواقفها، فإن الحبكة تخلق إحساسا حيويا مفعما بالإثارة عند كل خطوة، وتثير المتفرج ليظل يسأل "وبعدين؟". إن هذا هو ما يطلق عليه فى فن الكتابة الدرامية "القوة الدافعة إلى الأمام"، وهو ما يحاول كتاب السيناريو جاهدين تحقيقه.

البناء

هو النظام الذى تروى به الأحداث، وهو ينبع من طبيعة القصة ومقاصد راويها، وهو يتغير فى معظم الأحيان خلال مرحلة المونتاج. إن شكل وثقل كل مشهد يتأثران إلى حد كبير بمضمونه النهائى، والتكوين، والإيقاعات البصرية والسمعية، والسياق، وما إلى ذلك. والقليل من ذلك كله هو الذى يكون واضحا فى ذهن صانع الفيلم عندما يبدأ مشروعه.

وحتى بالنسبة للفيلم القصير، حاول أن تصنع بناء منذ البداية. والكثير من المخرجين الطموحين يقاومون فكرة السرد ذى الحبكة المحكمة باعتبارها خالية من الحيوية وتتلاعب بالمتفرج إلى حد بعيد، لذلك فإنهم يهربون من كتيبات تعليم كتابة السيناريو: ثلاثة فصول، كل منها ذو عدد من صفحات معينة ونقاط حبكة

(حيث تخرج القصة عن مسارها)، ليكون السيناريو فى عدد مقترح من الصفحات. إن هذه النماذج تأتى من دراسة جمهور السينما، ومقارنة كيف تستهلك الجماهير الفنون الزمانية الأخرى (مثل الرقص، والمسرح، والموسيقى، والإذاعة، والتليفزيون). لكننا سوف نرى أن هناك طرقا أخرى لتشكيل الدراما.

التخطيط للبناء واختباره

لكى تقوم بالفحص الدقيق لأى بناء سينمائى فإن عليك أن:

- تصنع تتابع مشاهد، وتقطعه إلى مشاهد منفصلة، ثم تضع رقما لكل مشهد مكتوب وحده فى بطاقة.

- قم باختيار عنوان لكل بطاقة تشير فيه إلى وظيفة المشهد السردية (على سبيل المثال: ألبرت يجد أن رأسه قد أصبحت محشورة فى الدرابزين، أو تعطل المحرك يوقف القادمين من خارج الأرض عن الإقلاع فى مركبتهم الفضائية).

- ضع البطاقات على المائدة، وقم ببروفة لتلخيص قصة الفيلم. جرِّب بتغيير أماكن كل المشاهد التى يمكن تحريكها لكى ترى إذا ما كان من الممكن أن تروى القصة على نحو أكثر إثارة للاهتمام. ضع فى اعتبارك القيام بالقطع المتداخل بين المشاهد لتخلق قصصا متوازية.

- مع وجود البطاقات على المائدة، قم بتلخيص القصة لمستمع يرغب فى ذلك. اسأله عن نقده للقصة واقتراحاته بأبنية بديلة. إن هذا النقد يمكن أن يبدل ترتيب البطاقات بينما تناقش الاحتمالات.

- استمر فى محاولة صنع أبنية جديدة مع مستمعين جدد، حتى ترضى بأنك قد حصلت على ما يمكن الحصول عليه من هذه العملية.

- يمكنك أيضا أن تكتب تعليقا على كل بطاقة يوضح الحالة المزاجية والإيقاع، ثم ارجع ذلك لكى ترى إذا ما كان التدفق فى الأحداث وتغير الحالات المزاجية محافظين على انضباط الإيقاع.

المعالجات السردية واللاسردية

هناك معالجات لرواية القصص، بعضها سردية والبعض الآخر يطلق عليها لاسردية، لكن السينما السردية لا تخلو من البناء. ضع فى اعتبارك من مقال نقدى حول فيلم "المتهربون" (١٩٩١) لريتشارد لينكليتر:

"الفيلم عمل بلا أية حبكة، ويتتبع لحظات عارضة فى حياة حوالى مائة شخصية يشكلون الجانب البوهيمى فى أوستين بولاية تكساس، والأماكن التى يفضلون التردد عليها... والقوتان اللتان تجعلان الفيلم متماسكا هما الإحساس الواضح بالمكان (خاصة أوستين، وهى مدينة جامعية فى معظمها)، والمعرفة الحميمة بنمط محدد من الشخصية، وهو "المتهرب"... لكن الأسلوب الارتجالى المتعرج للفيلم قد تم بناؤه بعناية". (جيمس باللوت والمشرفون على "ذا موفى جايد"، نيويورك، بيرجى، ١٩٩٥).

وبذلك فإن الفيلم قد تم بناؤه بشكل فنى لكى يكون وعاء لأفكار لينكليتر عن شخصياته وقيمهم، والفيلم لا يحتوى على القوة الدافعة التى تميز السرد ذا الحبكة القوية، ومع ذلك فإنه ما يزال يكشف عن مضمونه بشكل واعٍ لكى يحقق التأثير الأكبر. لذلك فإن أقل قدر من الحبكة لا يعنى أقل قدر من البناء أيضا.

الإمكانات

بعض الأفلام الجماهيرية الهندية تتبع التقاليد الهندية ببناء القصص كسلسلة من الأحوال المزاجية. وفيلم بيتر جرينواى "زد وصفران" (المملكة المتحدة، ١٩٨٥) مبنى حول بؤرة تجتمع فيها العديد من الأحداث التى تقع بين الشخصيات يعملون فى حديقة حيوانات، وهو يغزل معا ما يفتتن به جرينواى: الأعداد، والمصادفات، وفقه اللغة، والتصوير التشكيلى، والحياة البرية، والتحلل، وعلم تصنيف الكائنات الحية، وتلك فقط هى بعض الموضوعات التى تعطى إحساسا "بالفوجة" لهذا الفيلم شديد الغرابة. (الفوجة بناء موسيقى يعتمد على ألحان تتكرر الواحد بعد الآخر على آلات مختلفة، وتتداخل معا فى نسيج لحنى كثيف- المترجم). وفى العادة فإن الأفلام ترتب أحداث قصصها حول أولويات راوى القصة. وفى نمط

فيلم الغموض أو الفيلم نوار، يهدف ذلك إلى اختبار طاقة المتفرج على الملاحظة والاستنتاج بأكبر قدر مستطاع.

التيمة والهدف منها

"تيمة" العمل هى موضوع معالجته. وبالنسبة لفيلم عن أمير نيجيرى ينتهى إلى أن يكون سائق تاكسى فى نيويورك، قد تكون التيمة هى "الشحاذون يجب أن يتعلموا أنهم لا يملكون اختيارا". وبالنسبة لفيلم عن ممثل مغمور يجرى اختبارا لفيلم موسيقى يمكن أن تكون التيمة "تظاهر بأنك تملك القدرة حتى تحصل على الفرصة". تأكد من أن كل شىء فى الفيلم يخدم الهدف النهائى من التيمة، وأنه لا يوجد شىء زائد أو محذوف.

الميتافيزيقا: المعنى خلف ما هو واقعى

بعض الأفلام التى تهدف إلى التسلية الهروبية تستخدم الواقعية التى لا تترك مساحة كبيرة لأى شىء ميتافيزيقى، لذلك يشعر المتفرج بالإحباط، فالمتفرج يجب أن يجد أصداء لمعانى أكثر عمقا، وهو يستجيب جيدا للدراما التى تقدم بذور الأمل، والأفكار الموحية. إن المجاز، والحكاية الرمزية الأخلاقية، يمكن أن يلمسا بقوة وترا حساسا لدى المتفرج، كما يتضح فى فيلم روبرت زيميكيس "فوريست جامب" (١٩٩٤ ، الشكل ١٤-٦) برغم أن الفيلم يحتوى على أحداث متوقعة على نحو ما. فالتيمة ذات العاطفة الفياضة هى أن الأقدار ترعى وتحمى الإنسان الذى لا يعرف الرياء والنفاق، وأن الأمور سوف تمضى على ما يرام بالنسبة لمن هم أبرياء بحق.

استخدام الرسوم التوضيحية

من أجل تطوير هدف التيمة فى فيلمك، حاول ابتكار رسم توضيحى أو رسم بيانى، يمثل حركة العناصر والشخصيات خلال الزمن فى قصتك. المحور الأفقى فى الشكل ١٤-٧ يمثل الزمن فى تقدمه، بينما يمثل المحور الرأسى درجة الضغط الذى تتعرض له الشخصيتان. إنك تستطيع أن ترى تطور الشخصية التى بدأت ضعيفة، بالمقارنة مع الشخصية القوية. يمكنك أن تجعل المحور الرأسى يمثل أية

حالة (الإدمان على الخمر، إلخوف، الأمل، القوة) طبقا لبؤرة القصة التى بين يديك.

وبتحويل العلاقات الديناميكية الأساسية إلى رسم توضيحى، فإنك تواجه أكثر مسئوليات المخرج صعوبة، وهى جعل أطروحة الفيلم الأساسية ملموسة ومجسدة. إنك تفعل ذلك من خلال بحث منهجى صارم، وهى شىء نريد جميعا أن نهرب منه.

الصدفة والتغير طوال الوقت

لا يتضح البناء والمعنى الكاملان للفيلم إلا عند نهاية مرحلة ما بعد التصوير. وعلى سبيل المثال فإن مشكلة فى المونتاج قد تكشف عن أن هناك مشهدا خاطئا يقطع وينفى البناء العام، لذلك يجب تغييره، أو تحريكه من مكانه، أو حذفه. وفى العادة فإنك عندما تقوم بإصلاح مثل هذه المشكلة فإنك تؤسس الهارمونية فى الفيلم كله، كما لو أنك تحذف نغمة خاطئة فى التوافق اللحنى، عندئذ سوف تجد التوافق الصحيح. إن الفيلم عمل فنى، والعمل الفنى لا يتوقف أبدا عن طرح التغيرات والتحسينات أمام صانعيه، وهذا ما يجعل التغيير أمرا دائما إلا إذا كان هناك موعد نهائى للانتهاء من العمل.

الفصل الخامس عشر
المكان، والبيئة الأسلوبية، وأداء الممثلين

المكان

تختصر السينما المكان بالإضافة إلى الزمان لصالح انضغاط السرد. إن البطل يتذكر فجأة وهو يتناول العشاء أنه قد نسى أن يضع المال فى عداد موقف السيارات، ويمكننا أن نصور ذلك فى أربع لقطات قصيرة:

وهو يقفز على كرسيه.

الملعقة يتطاير منها الحساء وهى تقع على مفرش المائدة.

ج- قدماه وهو ينزل السلم بسرعة.

د- وهو يتناقش بشكل ساخن مع المسئولة عن عداد الموقف.

ولأننا نستطيع أن نتخيل ما لم يتم عرضه، فإن ما هو ضرورى لا يتعدى الأفعال الأساسية فى الأماكن المختلفة. وبالمثل فإنك عندما تعرض لمكان ما، فإن ما تحتاج إلى عرضه هو فقط العناصر الأساسية للمكان، وعلى سبيل المثال عندما تريد أن تعرض لقاعة تليق بأحد البارونات، فإنك تحتاج إلى ثلاث لقطات: الأولى عند المدفأة، والثانية عند السلم الضخم، والأخيرة فى الممر الذى يحمل على جانبيه صفوفا من الدروع، وسوف يقوم خيال المتفرج بملء باقى المكان، وسوف يقسم فيما بعد أنك قد صورت القاعة كلها.

وبواسطة القدرة الذهنية لاستكمال ما يتم الإيحاء له ببعض الإشارات والدلائل، فإن المتفرج على فيلم ديفيد لينش «القطيفة الزرقاء» (١٩٨٦) سوف

يخلق المدينة بأكملها. إن كل مكان قدمه ديفيد لينش فى هذه المدينة الأمريكية الصغيرة مقصود به أن يكون سرياليا، وهو ما يفصح عن جذور لينش التشكيلية. والفيلم المبكر الذى استبق فيلم لينش هو "متروبوليس" (١٩٢٦) لفريتز لانج، حيث البيئة الأسلوبية تملك رؤية نفاذة حتى أنها تصبح عنصرا مهما فى ضمون الفيلم. والتعبيرية تخلق واقعا ذاتيا، أو حتى كابوسيا. والفيلم الأول لديفيد لينش هو "الرأس الممحاة" (١٩٧٨)، ويدور حول رجل يشعر بالاغتراب، ويعلم أن صديقته حامل، والفيلم يحمل الذاتية إلى حدود الهوس العصبى، كما أنه يستخدم كل إمكانات الصوت فى إثارة الرعب، وكما قال بريسون: «العين ترى، لكن الأذن تتخيل». (ملاحظات عن المصور السينمائى، لوس أنجلس، جرين إنتيجر، ١٩٩٧).

العوالم الأسلوبية، والشخصيات، والنمط الفيلمى

كما سبق القول فإن النمط الفيلمى هو عالم خاص نتوقع فيه أن نجد خصائص محددة. وتعاطفنا واندماجنا مع شخصية سينمائية لا ينبعان بشكل آلى لأنك ترى من خلال موقع الشخصية فى المكان (أى من وجهة نظرها بالمعنى المادى)، لكنهما ينبعان لأننا تعلمنا أن نحب الشخصية من أفعالها، وأن نرى تكوينها، ونأمل فى أن تواصل حياتها. والتصوير والمونتاج الأسلوبيان (حيث يتم التأكيد على هذا الأسلوب) فى نمط فيلمى لا يخلقان هذا التعاطف وحده، لكنهما يساعدان فى خدمته. وعلى سبيل المثال، فى نمط الفيلم الموسيقى، نحن نتوقع فى الفيلم نوار، الذى يدور فى الليل وفى الظلال، أن نرى مخبرا خاصا يقع فى حب عميلته التى يسيطر عليها خوف ما. وفى النمط الفيلمى، تأتى الشخصية الأسلوبية والبيئة المحيطة بها مرتبطين معا، وهو ما يؤثر فى كيفية توقعنا لتصرفات الشخصية. إن نيرون فى روما القديمة سوف يعزف على آلته الموسيقية على نحو مختلف عن «عازف الكمان على السطح» (اسم فيلم - المترجم) فى حى يهودى بوسط أوربا.

المسافة بين المتفرج والفيلم، وإرجاء عدم التصديق

تستفيد أية قصة من أنها تدور فى عالم تفصل مسافة بينه وبين المتفرج. إن قص الأطفال تبدأ بعبارة "كان ياما كان...، وهو ما يؤكد على أننا بالفعل قمنا بإرجاء عدم التصديق لأى شىء جاء إلينا عبر مرشحات الزمن، أو المسافة، أو الذاكرة. (مصطلح "إرجاء عدم التصديق" يستخدم فى الدراما، وهو يعنى "التصديق" لما نراه لأن صانع الفيلم بدأ بإرساء قواعد لعبة فنية، وبقبولنا لها فإننا نقوم بإرجاء عدم التصديق، مثلما يحدث فى الحد الأقصى عندما نرى مثلا رسوما متحركة ونتفاعل معها كأنها كائنات حية -المترجم). والأفلام التاريخية تقع فى هذه النوعية، مثل فيلم فيكتور فليمنج "ذهب مع الريح" (١٩٣٩ (الذى يدور فى الجنوب الأمريكى فى فترة ما قبل الحرب الأهلية الأمريكية. وهناك أمثلة أكثر معاصرة مثل "المريض الإنجليزى" (١٩٩٦ (الذى يدور خلال الحرب العالمية الثانية، والذى أخرجه أنطونى مينجيلا، وحدوتة فنون القتال الآسيوية للمخرج أنج لى "النمر الرابض، تنين مختبئ" (٢٠٠٠ ?الشكل ١٥-١ (والذى يدور فى الصين القديمة.

والسينما التى تدور فى الماضى تواصل التقاليد الشفهية حيث الأحداث أو الشخصيات التاريخية يمكن تشكيلها وإضافة التفاصيل لها بحرية لكى تخدم الهدف الجمالى أو الاجتماعى أو السياسى للراوى.

الأسلوبية

الأسلوبية تعنى التأكيد على الشخصيات، أو الأماكن والمواقف، أو لغة القصة، والذهاب إلى ما وراء المعتاد لزيادة تأثيرها.

الأسلوبية الجزئية: العديد من الأفلام التى أوردنا ذكرها فى الفصول السابقة فى سياق وجهة نظر الشخصية الواحدة تقدم لنا وجهة نظر محددة برؤية شخصية واحدة فقط، وفى الأغلب فإن دراما هذه الأفلام تقدِّم لنا من نقطة بيننا وبينها مسافة. وفى مشهد الحمام الشهير من فيلم "سايكو" (١٩٦٠) فإننا نندمج لحظيا مع خط عين القاتل بعد أن يبدأ فى الطعن، وتتحول وجهة النظر إلى آخر

الصور المصحوبة بالألم للضحية ماريون كرين. إن هذا الدخول القصير لإدراكات مباشرة ومحددة - فى البداية للقاتل، ثم للضحية - يتم الاحتفاظ به وقصره على أكثر لحظات الفيلم قسوة، عندما يتخلص ألفريد هيتشكوك بجرأة من بطلته. وبعد أن يهرب القاتل، نظل مع وجهة نظر راوى القصة - وحدنا مع الجسد فى غرفة الفندق الصغير. وهذا يجعل هيتشكوك من المتفرج مشاركا يملك ميزة زيادة وعيه إلى ما فوق وعى الشخصيات.

والسينما السائدة تستخدم فى الأغلب وجهة النظر الأسلوبية كتنويع على رواية القصص لكى تشير - على سبيل المثال - إلى عدم التوازن اللحظى للشخصية (الاستغراق فى سعادة كاذبة، إلخوف، فقدان الثقة، إلخ)، أو لكى تشارك المتفرج فى معلومات سرية كما قد يفعل الروائى فى عالم الرواية الأدبية. وهذه المعلومات (أشياء رمزية، أدوات استباق لما سوف يحدث، تجاور خاص لما هو داخل الكادر) يتم حجبها غالبا عن الشخصيات، وهى تزيد التوتر عندما تجعلنا نتوقع ما لا تعلم عنه الشخصيات شيئا بعد.

الأسلوبية العالية: فيلم روبرت فينيه "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩١٩) الشكل ١٥-٢ (استعار أسلوبه من التطورات المعاصرة له فى مجال الفنون التشكيلية، التى تستكشف عالما كابوسيا، وهو اتجاه استبق الأحداث فى ألمانيا النازية بشكل من الصعب أن يكون من قبيل المصادفة. فى هذا العالم قد لا يكون للشخصيات جلد ذو ملمس طبيعى، وهى تتحرك بلا ظلال فى عالم يسوده معمار وآلات ضخمة مشوهة. كما بحث فيلم إف دابليو مورناو "نوسفيراتو" (١٩٢١) وفيلم فريتز لانج "دكتور مابيوزه" (١٩٢٢)، عن خلق نفس العالم النفسى المرتبك باستخدام أكثر رهافة للكاميرا، وصنعا تعليقهما السياسى والهجائى على نحو ما فعل أوسكار كوكوشكا، وجورج جروز، وإدفارد مونش فى فنون التصوير التشكيلى فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين.

وبعض الأفلام تبنى عالما بالغ الأسلوبية. ففيلم ستانلى كوبريك "برتقالة آلية" (١٩٧١)، الشكل ١٥-٣ (الغريب والعنيف هو حكاية بيكارسية) من نوع البيكارسيك

الذى يطوف فيه البطل الصعلوك بطبقات المجتمع -المترجم) تدور على ديكور مرسوم بشكل مخيف فى سلسلة من المواقف السريالية المعاصرة، وحتى لو نسيت سريعا الموضوع الذى يدور عنه الفيلم، فإنك لن تنسى تأثيره البصرى، الذى يدين فى جذوره للتعبيرية فى السينما الألمانية فى وقت سابق من القرن العشرين. بل إن فريق "كيس" الموسيقى أخذ معظم تجسيده البصرى من هذا الفيلم.

إن العوالم التعبيرية تدور فى العادة بقوانين غريبة أو مقلوبة، وتسكنها شخصيات لا تفكر أو تشعر بالشك. إن ترافيس بيكل فى فيلم مارتين سكورسيزى "سائق التاكسى" (١٩٧٦) يفهم بشكل خاطئ ومجنون عالما مألوفا وإن كانت تسوده الحدة، بينما البطل فى فيلم ديفيد لينش "القطيفة الزرقاء" (١٩٨٦) هو شخص عادى يريد أن يشعر بالطمأنينة فى عالم متعسف ومشوه.

المستقبلية: لا يمكن أن يكتمل الحديث عن الأسلوبية دون ذكر الرحلات إلى مستقبل متخيل. وفيلم لانج "متروبوليس" (١٩٢٦) هو الفيلم الكلاسيكى فى هذا المجال، لكن هناك أمثلة أخرى عديدة، مثل "العصور الحديثة" (١٩٣٦) لشارلى شابلن، و «ألفافيل» (١٩٦٥) لجان لوك جودار، و«٢٠٠١» لكوبريك، و"فهرنهايت ٤٥١) "١٩٦٦ (لتروفو، وسلسلة "حرب النجوم" (١٩٧٧ -٢٠٠٥) لجورج لوكاس، و"بائع الأنصال" (١٩٨٢ (لريدلى سكوت، و"برازيل" (١٩٨٦ (لتيرى جيليام، وكلها يضع الافتراض: "ماذا لو" فى عوالم من المستقبل. وكل من هذه الأفلام يقدم تشويهات عميقة للعوالم الاجتماعية، أو الجنسية أو السياسية، التى تضع الشخصيات تحت ضغوط قاسية. إن هذه الأفلام تقتلعنا مما هو مألوف، وتدعونا للهجرة إلى عالم تحكمه أفكار شمولية، وعادة ما نرى هنا فاشية الحكومات وقد أصبحت فى كل مكان من خلال التكنولوجيا. وبسبب الرغبة فى خلق إحساس بيوم القيامة، تظهر الشخصيات الثانوية دون أن تملك فردية خاصة بها، كشخصيات مسطحة. ويستكشف حكى القصة فى العادة مخاوف جماعية، حيث يبدو المستقبل مقصورا على الكوابيس حول فرد معزول وسط انهيار جماعى شامل.

البيئة الأسلوبية: تنبع أسلوبية الفيلم فى العادة من الفترة التى يدور فيها الفيلم، كما فى اقتباس لورانس لأوليفييه عن شكسبير فى "هنرى إلخامس" (١٩٤٤ ?(حيث تشرف الشخصيات الضخمة من الأبراج الصغيرة فى ديكورات مستوحاة من رسوم القرون الوسطى فى "كتب الساعات". (مخطوطات تضم رسوما ونصوصا عن الصلوات والأدعية الدينية المسيحية، كانت شائعة فى القرون الوسطى- المترجم). وفى "الإنجيل حسب القديس متى" (١٩٦٤ (استخدم بيير باولو بازولينى التصوير السينمائى والأزياء ليعطى الفيلم عبق اللوحات التشكيلية فى عصر النهضة. كما أن فينسينت مينيللى استخدم الديكورات الأسلوبية والشخصيات النمطية المرحة فى "أمريكى فى باريس" (١٩٥١ ?الشكل ١٥-٤ (مما سمح لجين كيلى أن يجعل باريس مدينة أحلام للقصص الرومانسية. كما أن مكانا مختلفا تماما يميز الفيلم المرح القاتم لسبايك جونز "أن تكون جون مالكوفيتش" (١٩٩٩ ?(حيث يجد لاعب عرائس عاطل عن العمل طريقا للدخول إلى رأس الممثل جون مالكوفيتش، ويستأجر مكانا يطل منه من عينى مالكوفيتش. وفى فيلم رومان بولانسكى الذى يثير القشعريرة "نفور" (١٩٦٥ ?الشكل ١٥-٥ (تصبح الشقة التى تسكنها البطلة المصابة بالبارانويا تجسيدا للشر الذى يمثل تهديدا، وبرغم أنك تعلم أن الأحداث ليست إلا إسقاطات من عقل تحكمه الأوهام والضلالات، فإن النتيجة إحساس مريض معذب بضعفها الناتج عن المرض النفسى.

البيئة الأسلوبية والموسيقى الأسلوبية: برغم أن الماضى، أو المستقبل، أو الأماكن البعيدة، تنقلنا بعيدا عن عادية الحياة اليومية المعاصرة، فإن فيلمك يمكن أن يدور فى الحاضر ومع ذلك يجعل ما هو يومى يبدو غير واقعى تماما. وعندما تتجاوز فى استخدامك الموسيقى إلى ما هو أبعد من التأكيد على الطابع المزاجى، فإنها يمكن أن تفرض نمطا شكليا من العاطفة فى الحياة على الشاشة. وفيلم جاك ديمى "مظلات شيربورج (١٩٦٤ ?الشكل ١٥-٦ (يحكى قصة حب تقليدية فى مدينة صغيرة، لكنه يستخدم باليتة لونية أخاذة، وتأليفا موسيقيا غنائيا وحركة كاميرا ناعمة، وكل الحوار يتم غناؤه، بما يعطى تأثير الأوبريت الواقعى (إن لم

يكن فى ذلك اجتماع للمتناقضات). إن الموسيقى تستطيع أن تعطى السياق التاريخى، أو الاجتماعى، أو الوجدانى، ويمكن أن تضخم شيئا هو فى ذاته قوى العاطفة، كما يمكن لها أن تعارض ما نراه على الشاشة فى إحساس موازٍ. ويجب ألا تستخدم الموسيقى لكى تصور ما نراه بالفعل.

ويمكن للموسيقى أن تجعلنا نقبل وجهات النظر المتطرفة عن الحياة الإنسانية، فقد استخدم بيتر جرينواى النص الموسيقى المقتصد لمايكل نيمان فى فيلم "عقد الخطاط" (١٩٨٣)، وفيلم "زد وصفران" (١٩٨٥)، وفيلم "الغرق بالأرقام" (١٩٩١) وبشكل قوى لكى يوجد أمزجة الشخصيات التى تتحرك مثل السائرين نياما خلال عوالم تسيطر عليها السيمترية الحسابية والتحلل العضوى.

ومن الأفضل ألا تكون هناك موسيقى بدلا من استخدام موسيقى سيئة. ولمزيد حول هذا الموضوع اقرأ الفصل الثانى والأربعين تناول الموسيقى.

الأداء الأسلوبى: الشخصيات المسطحة والشخصيات المستديرة

فى معظم الاقتباسات عن روايات تشارلز ديكنز، مثل فيلم ديفيد لين "أوليفر تويست" (١٩٤٨) تأخذ من شخص صغير الشخصية ذات وجهة النظر، وتستخدمه كعدسة ترى عالم الكبار، أما شخصيات مثل فاجان، وبيل سايكس، وجماعة اللصوص (فى رواية "أوليفر تويست") فإنها تقف على حافة المبالغة والتضخيم والرعب، بينما يظل أوليفر بريئا وحساسا وقد وقع فى شبكتهم. هذا هو ما أطلق عليه إى إم فورستر الشخصيات المسطحة والشخصيات المستديرة، فأوليفر شخصية مستديرة لأنها شخصية مركبة ومتكاملة نفسيا، أما الشخصيات المسطحة فتبدو ذات بعد واحد من خلال إدراك أوليفر المحدود.

ومسألة إذا ما كان يجب لعب الشخصية الثانوية بشكل مسطح يمكن أن تقرر من خلال دراسة وجهة النظر التى تحكم على الفيلم. وفى اقتباس أورسون ويلز عن رواية فرانتز كافكا "المحاكمة" (١٩٦٢) نتوحد مع شخصية جوزيف كيه (كاف)، ومن خلال تركيبه النفسى نرى كل الشخصيات الأخرى كأنها من عدسة مشوهة. وبالمثل فى فيلم "ساحر أووز" (١٩٣٩) الساحرتان شخصيتان مسطحتان

تقومان على نحو متعارض بممارسة تأثيرهما على دوروثى، فهما تمثلان القوى المتعارضة للخير والشر فى حياتها.

وفى القصص التى تحتوى على استقطاب (تعارض) بين الشخصية ذات وجهة النظر من جانب، والشخصية المحيطة بها من جانب آخر، فإن الخصوم يبدون كأنهم تجسيد للقوى المتصارعة داخل الذات المنقسمة على نفسها. وقالب مسرحية الأخلاق، بتأكيدها الميلودرامى على موقف شخص برىء يقع تحت وطأة قوى معادية أو مثيرة للتشوش، هذا القالب فى الحقيقة طريقة مفيدة لتجسيد التغير المتواصل داخل الشخصية التى تتطور، وأقول "مفيدة" لأن السينما –ليس لديها طريقة أخرى لتناول الواقع الداخلى.

وتذكرنا الشخصيات المسطحة بالشخصيات التقليدية ذات الأقنعة فى عالم المسرح فى فترته المبكرة، حيث كانت لكل شخصية سمات سائدة وأنماط محددة لتمثيل والتجسيد، مثل الفلاح، ومالك الأرض، والأميرة، والساخر. وكممثلين لأدوار صغيرة فإن هذه الشخصيات تقوم عادة بوظيفة المجاز لبعض أوجه أزمة الشخصية الرئيسية المستديرة، ويخدمون للفت أنظارنا إلى نص فرعى ميتافيزيقى كان سيفوتنا لولا وجودهم.

تسمية ما هو مجازى، واستخدام الرموز

من الأمور المفيدة والكاشفة عند تناول أى سيناريو أن تتعامل مع كل شخصية، ثم تعطى للشخصية هوية من النماذج الأولية. إن أستاذ الآثار القديمة الذى يمضى فى مكان مهجور للتنقيب عن الآثار مع ثلاث طالبات درسن على يديه، يمكن أن يكون هو الباشا وهن حريمه، حتى يكتشف فى النهاية أنهن تشكلن خلية من النساء الأمازونيات (المحاربات ضد سيطرة الرجال). إن هذه التسميات أدوات لكى تساعدك على تطوير كل عضو فى مجموعة الممثلين وتطوير أفعاله وسلوكه.

كما أن "الرموز" تساعد فى جعل أفكار راوى القصة مرئية ومجسدة، وهو أمر مهم لأن التصوير السينمائى ـ كما سبق القول ـ يميل إلى التشوش على ما هو

مهم بسبب الفيض المنهمر من التفاصيل البصرية والحركة. ويمكن أن تجعل الرموز والمجاز جزءا أصيلا فى العالم الذى تسكن فيه شخصياتك، لكن من المهم أن تكون جزءا عضويا وليس متعسفا أو مفروضا. على سبيل المثال، فى فيلم بول كوكس "الصبار" (١٩٨٥) الشكل ١٥-٧ تصوير للعلاقة بين امرأة غاضبة يائسة تأخذ فى فقدان بصرها، ورجل منعزل وُلد أعمى. إنها تزوره فى بيت الصبار الذى ورثته ويقوم هو بالعناية به، لعلها تفهم وتتعلم شيئا حول مصيرها. إن نبات الصبار، ذا الأشواك، العدوانى والذى يقف كأنه رمز لقضيب الرجولة، يجسد بشكل ذكى محنة الرجل الذى يعيش حالة من عقاب الذات فى مكان يخلو من الرقة أو الرعاية. وفى عالم مشحون بالجنس، أدار هذا الرجل ظهره لأية علاقة حميمة، ويقول: "الحيوانات الجريحة يجب تركها وحيدة".

وعندما تكون المجازات فى متناولك، والفعل المجازى أو الرموز أمامك لتصويرها، فإن هذا يساعدك على تحديد بؤرة الفيلم، ويعطيه النصوص الفرعية والمعانى المتضمنة بين السطور. كما أنه سوف يساعدك على أن تقود ممثليك إلى لعب أدوارهم بالمعانى التى تريدها. وسوف نتناول ذلك فى الفصول القادمة عند تحليل السيناريو والعمل مع الممثلين.

الفصل السادس عشر
الشكل والأسلوب

الشكل

الشكل هو الطريقة التى يتم بها تقديم المضمون. والفيلم الذى يعطى تأثيرا باقيا ومؤثرا يكون له فى العادة شكل خاص بهدف وطبيعة القصة. لقد قام نورمان ماكلارين بصنع فيلميه القصيرين "جيران" (١٩٥٢) و"خطوة لاثنين" (١٩٦٩) باستخدامه المذهل للتحريك بطريقة "الكادر كادر" وللطبع بآلات المؤثرات البصرية على التوالى، وذلك لكى يؤكد على أن الفيلم الأول يدور حول البشر والأرض، وأن الثانى يدور عن الرقص. كما أن كريس ماركر فى فيلمه المستقبلى الذى لا يُنسى "رصيف الميناء" (١٩٦٢) يحكى باستخدام الصور الثابتة فقط مع بضع دقائق من الحركة فى لقطة واحدة.

إن الإمكانات فى الشكل تبدو غير محدودة، لكنها فى الحقيقة محددة بمنطق القصة والاهتمامات المتعلقة بها. ومن خلال صنع قرار حول وجهة النظر السائدة والهدف فى القصة، فإنك تستطيع أن تختار النمط الفيلمى، وطريقة التصوير، وحتى زوايا التصوير الأفضل لتحقيق أهدافك ورؤيتك كصانع للفيلم. دعنا نرى الآن كيف يمكن القيام بذلك.

فلنفترض أنك تخطط لصنع فيلم قصير عن سطو فى دكان بقالة. قرر أولا وجهة النظر الحاكمة، التى يمكن أن تكون وجهة نظر صاحب الدكان، أو رجل عجوز قصير النظر يشترى ورقة يانصيب، أو شرطى بعد انتهاء خدمته ويحمل رغيف خبز، أو اللص نفسه. إن للسرقة معانى مختلفة بالنسبة لكل من هؤلاء، لأن

كل شخص سوف يكون فى حالة ذهنية مختلفة ويلاحظ الأشياء على نحو مختلف.

ووجهة النظر تلك هى التى توحى باختيار العدسات وأوضاع الكاميرا، وهى تساهم جميعا فى التطور المستمر للانطباعات التى تضيف إلى طريقة شخص محدد فى الرؤية. قد تأتى الإضاءة من وقت الأحداث بالنسبة لليوم، ومن الطابع المزاجى، ومن نوع الدكان، ونوع التفاعل بين الشخصيات. والطريقة التى سوف يتم بها التعامل مع الكاميرا (أوضاع ثابتة، كاميرا محمولة على اليد، مركبة على عجلات) سوف تنبع بدورها من وجهة النظر، والتعليق الذى يريد المخرج أن يؤكده. ويمكنك بالإضافة إلى ذلك اختيار بناء معين للديكور، وفيلم خام من نوع محدد، أو صورة فيديو ذات خصائص معينة. وفى الفيلم النهائى، يمكنك أن تضع الأحداث التى دارت فى الدكان فى تعاقبها الزمنى الحقيقى أو بدون هذا التعاقب، أى أنه ليس من الضرورى عرض الجريمة فى تتابع زمنى، فقد تعرض أجزاء غير متصلة منها، كما يتذكرها الذى بقى حيا بعْدها، أو قد تكون استعراضا للماضى مرحلة مرحلة خلال المحاكمة التى أعقبت القبض على اللص، وقد يكون للشهود المختلفين روايات مختلفة عن الأحداث المهمة، وهكذا.

وفى الحقيقة إن تعاقب الأحداث على الشاشة خاضع لوجهة النظر الحاكمة، لأن الفيلم كله يمر عبر راوى القصة، التى تكون له خططه ونواياه المختلفة ونوايا الشخصيات الأخرى. وعلى سبيل المثال، قد يركز راوى القصة على تجربة شخص واحد، أو يحول بؤرة السرد بين ثلاث من الشخصيات، أو يعامل كلا منها باعتبارها على نفس الدرجة من الأهمية.

إن الاختيارات الشكلية الجيدة يمكن اتخاذها فقط من التحليل واتخاذ القرارات. وإن كنت فى حالة شك، قم بتصوير ما يكفى من لقطات التغطية، وبذلك تؤجل اتخاذ القرار حتى مرحلة المونتاج حيث يمكنك أن تقوم بتجريب هذه الاختيارات.

رؤية راوى القصة

يعرف المتفرج بشكل غريزى أن "الحكاية الجيدة ليست نسخا للواقع، لكنها تجسيدا لأفكار عنها". وإذا كان موضوع قصتك هو السرقة، كن موحيا حول ماذا تعنى السرقة: اجتماعيا، أو ثقافيا، أو وجدانيا. واسأل نفسك:

من الذى ينفذ السرقة، وبأية طريقة، ولماذا؟

ما الذى جذبنى فى هذا الموقف الأساسى -هل له جذور فى تجربة مشابهة لى؟

كيف تصنع شخصياتى مصائرهم؟

ما الذى يدفعهم إلى الفعل، وما الذى تقوله هذه الحادثة عن الحياة والعيش فيها؟

أين يجب أن تقع لحظة السرقة فى التطور العام للفيلم؟

بماذا يجب أن تساهم هذه اللحظة؟

كيف أؤسس لكل شخصية فى مرحلة ما قبل السرقة؟

من الذى يتطور خلال أحداث الفيلم، وماذا يجب أن يتعلم المتفرج؟

ما الذى أريد من المتفرج أن يرى، ويضع فى اعتباره ويتأمل، ويندهش، خلال كل مرحلة من الفيلم؟

إن هذا النوع من الأسئلة والإجابات والبحث، وهو نشاط طبيعى تماما عندما يرى المرء عملا دراميا، هو شىء تخطط له خلال مراحل الكتابة، والبناء (التصميم)، والتصوير، والمونتاج. إن حساب الطريقة التى تتكشف بها أحداث القصة، ونوعية الأسئلة التى سوف يصوغها المتفرج وعند نقاط محددة، تشكل الطريقة التى يستخدمها بها راوى القصة قدرته على جذب المتلقى وإمتاعه وتشويقه. والأمثلة التالية تلقى الضوء على عناصر الشكل التى يمكنك أن تضعها فى اعتبارك.

التصميم البصرى

يكتسب الفيلم قوة عندما تتجسد أفكاره على نحو بصرى بدلا من تبادل الحوار. والتناول البصرى الجيد يأتى عن طريق الإخراج الفنى art directing (تصميم المناظر)، والأزياء، والديكور، والإضاءة، واختيار العدسات، وارتفاع وحركات الكاميرا، وأيضا عن طريق مواقع التصوير وحتى تضاريسها. وفيلم إنجمار بيرجمان "الختم السابع" (١٩٥٦) يدور فى العصور الوسطى، عندما كانت الخرافات والخوف من الطاعون يسيطران على البشر، وهو يحكى قصته وسط غابات مظلمة كئيبة، واستخدم الفيلم أشكالا قاتمة داكنة، وتصويرا من النغمة المنخفضة، وبالأبيض والأسود وذا تناقض (تباين) عالٍ، وهو ما يعد المتفرج لأن يتوقع مزيجا من السحر ورعب الخرافة فى قلب حقبة كانت الحياة فيها "قذرة، وقاسية، وقصيرة"، كما قال توماس هوبز (١٥٨٨ -١٦٧٩) .(فيلسوف إنجليزى ترك أعمالا مهمة فى مجال الفلسفة السياسية، ومؤسس مفهوم "العقد الاجتماعى" ـ المترجم).

وفيلم جاك ريفيت "سيلين وجولى يذهبان للنزهة بالقوارب" (١٩٧٤، الشكل ١٦-١) يقدم تطورا أصيلا وذكيا فى أسلوب بصرى، وفيه تقتحم امرأتان شابتان منزلا معزولا حيث تدور ببطء دراما منزلية مسرحية، وهما تندمجان مع الشخصيات، وتعاودان الحضور إلى المنزل على أمل أن يعلما نهاية "المسرحية"، وفى أحد الأيام تكتشفان أنه يمكن لهما دخول الحدث المسرحى والتأثير على مجرياته دون أن تلاحظ الشخصيات ذلك. ومع تطور المسرحية، وظهور الحلقات المفقودة منها، تصبح الشخصيات والمكان أقل طبيعية ـ بالتدريج وباستمرار ـ فى اللون، وما بدأ واقعيا أصبح شيئا فشيئا سرياليا، متباعدا، واصطناعيا، حتى تذوب الشخصيات فى لوحة تشكيلية نمطية وديناميكية. ويبدو أن تيمة الفيلم هى أن الحياة مع الفضول الإيجابى المشحون بالعاطفة تحول الحياة إلى فن.

تصميم الصوت

قال روبرت بريسون: «العين ترى، لكن الأذن تتخيل». حاول أن تستدعى الأحاسيس التى تتماشى مع هذه الأصوات: هديل الحمام الذى تراه من خلال

نافذة غرفة النوم فى يوم مشمس، وقع أقدام فى الكنيسة، أطفال على البعد يلعبون "الاستغماية"، أو نحيب مكتوم فى غرفة مظلمة. إنها تمارس سحرا هائلا على مخيلتنا وإدراكنا. ويمكن لشريط الصوت أن يصبح صامتا فى بعض الأحيان، ليقدم لنا الصدمة وتوتر الصمت.

ويجب على المؤثرات الصوتية أن تكون أحيانا لاعبا فى المقدمة، وليست مجرد تجميل فى مرحلة متأخرة لمسرحية. ويشكو مصمم الصوت راندى توم أنهم يطلبونه فى العادة إلى الإنتاج بعد الانتهاء تماما من مونتاج الحوار، لذلك فإنه لا يستطيع إضافة أى شىء، ولكى يتفادى إرهاق المتفرج نتيجة ذلك، فإنه يقترح أن تكون هناك كتابة سيناريو للصوت، أى أن الشخصيات يجب أن تنصت، ويجب أن توجد فترات صمت عندما يتعمد الفيلم إخفاء بعض المعلومات لذلك فإن قوة الدفع السردية تأتى من خلال الصوت. وأفلام ديفيد لينش شديدة الحساسية للصوت، وتقدم أمثلة ممتازة للأفلام التى تحتوى على الصوت فى تصميمها الأصلى.

والصوت فى الأفلام الروائية يكون فى العادة قادما من مصدر واقعى -dieget ic لذلك فإن مشهدا عن المرور سوف يتضمن كل أنواع المركبات العابرة، وكل أنواع وقع أقدام المارة. وفى المشاهد الداخلية يتجسد وقع الأقدام فى تغيرات صحيحة فى نبرتها مع مرور الشخصيات على أرضيات مختلفة، وقد لا يكون الهدف هو الأمانة مع الواقع، وإنما خلق الشعور بالاختناق والضوضاء المثيرة للارتباك. وقد أسست الواقعية الجديدة الإيطالية فى خمسينيات القرن العشرين، والموجة الجديدة الفرنسية خلال الستينيات، لمفهوم أن شريط الصوت المبسط يعزز التركيز على مشاعر الشخصيات بدلا من الغرق فى شمولية البيئة غير المميزة المحيطة بهذه الشخصيات. فعندما يتحدث شخصان خلال نزهة بالدراجة، فإنك لا تسمع سوى صوتيهما دون أن تسمع الضوضاء المحيطة بهما. والفكرة هنا هو أنك تدرك فقط الصوت الذى تدركه هاتان الشخصيتان، وليس الصوت الموجود على المستوى الموضوعى.

التصميم الإيقاعى

توحى فكرة التصميم الإيقاعى بالموسيقى، أو بصوت مثل وقع الأقدام أو تكات الساعة، لكن هناك عناصر إيقاعية أخرى:

معظم المؤثرات الصوتية الطبيعية.

نظم الكلام أو التنفس.

تبادل المشاهد (على سبيل المثال تقاطع المشاهد الطويلة مع مشاهد قصيرة).

التغيرات الصوتية.

القطع المونتاجى بين الصور.

هناك أيضا إيقاعات بصرية فى:

اللقطات (وتتأثر الإيقاعات بالمضمون والحركة والتكوين).

حركات الكاميرا.

الأفعال المادية.

الشخصيات (وهو ما يخلق اختلافات وتنويعات طبقا لمزاج الشخصيات، والوقت من اليوم، وأزمات الشخصيات، إلخ).

إيقاع المشاهد فى علاقة كل مشهد بالمشهد الذى يسبقه والذى يليه.

والإيقاعات المهمة بالنسبة للغة السينمائية تنبع من مصادر عديدة فى لحظة محددة. والمونتير الجيد والمخرج صاحب الخبرة يكونان حساسين لتأثير هذه الإيقاعات عندما تجتمع معا، ويعرفان بشكل غريزى ـ كما يفعل الفنان الموسيقى ـ متى تتوافق هذه الإيقاعات ومتى لا تتوافق.

ويتحقق اندماج المتفرج على النحو الأفضل عندما تكون هناك تنويعات. لقد كان ويليام شكسبير يستخدم مجموعة كبيرة من الممثلين لإرضاء أذواق الناس العاديين، وكان يضع جنبا إلى جنب إيقاعات وأنسجة درامية مختلفة عندما يقوم

بتطوير التيمة، وكان ينتقل من الفعل إلى المونولوج إلى الكوميديا، ويقطع بين المشاهد الطويلة والمشاهد القصيرة، وبين المشاهد الجماعية والمشاهد بين شخصيتين ومشاهد الشخصية الواحدة. لذلك عندما تقوم بتصميم قصتك، قم بإنعاش الأذن والعين من خلال التنويعات والمقارنات، واجعلنا نمرّ عبر سلسلة من الرؤى والأمزجة. وأنت تستطيع أن تحقق ذلك وأنت تقوم بتنويع الضغوط الدرامية فى الفيلم، فهى هى قد تزداد أو تسترخى من خلال تغيرات إيقاعية. وكما قال إنجمار بيرجمان: "السينما فى الأساس إيقاع، إنها الشهيق والزفير فى مشهد مستمر". (مقدمة) "أربعة سيناريوهات لإنجمار بيرجمان"، نيويورك: سايمون آند شوستر، ١٩٦٠).

الموتيفات

الموتيفات أدوات يصنعها راوى القصة ليشير إلى عناصر التيمة. وعلى سبيل المثال فإن لقطات للطبيعة والمياه الجارية قد تشير فى السياق الصحيح إلى أن "الحياة تمضى برغم كل شىء". وأى عنصر سمعى أو بصرى متكامل يمكن أن يشير إلى موتيفة، والموتيفة التى تتكرر تسمى "الموتيفة العائدة" (لايتموتيف)، وهى تساعد فى إظهار الأفكار والتفسيرات التى تتجاوز العالم المادى الذى يعرضه لنا الفيلم.

الموتيفات البصرية

فى فيلم أبراهام بولونسكى "أخبرهم أن ويللى بوى هنا" (١٩٦٩) توجد موتيفة هى الجرى، الذى يمثل بالنسبة للهندى الهارب رمزا لوجوده، كما كان الأمر بالنسبة لبولونسكى نفسه عندما كان ضحية معذبة خلال سنوات الماركاثية. وفى فيلم هيروشى تيشينجهارا "امرأة فى التلال" (١٩٦٤) هناك لقطات للرمال المنسابة على الدوام تذكرنا بموقف المرأة التى يهددها بالرمال التى سوف تغمر منزلها على الشاطئ. وفى فيلم "تيس" (١٩٧٩) لرومان بولانسكى يصبح اللون هو الموتيفة بنفس الطريقة التى استخدمها توماس هاردى فى روايته الأصلية، إن البطلة الفلاحة الشابة تنتقل دون وعى ما بين ما يعتبره المجتمع براءة أو خطيئة،

وهو يرتبط مرة بعد أخرى بين الأبيض والأحمر (الفساتين البيضاء فى مسيرة مايو الافتتاحية، والأحمر لون الفراولة التى يضعها أليك -الذى يحاول إغوائها - عنوة بين شفتيها، وذلك على سبيل المثال). وفى فيلم نيكولاس رويج "لا تنظر الآن" (١٩٧٣ (يصبح اللون الأحمر إنذارا ضمنيا بالخطر.

والتوازن أو عدم التوازن فى التكوين، وموقع رؤية الكاميرا (من خلال الأشياء فى مقدمة الكادر مثلا)، أو استخدام الصوت والصمت، يمكن لها جميعا أن تصبح فى خدمة الموتيفات. وحتى حركة الكاميرا يمكن أن تكون موتيفة. فاللقطات التى تمرق متأرجحة بين الشجر فى الفيلم القصير لروبرت إنريكو "حدث عند جسر أول كريك" (١٩٦٢) توصل إحساس الذنب بالتلصص العاجز على صديق سوف يواجه نهايته.

الموتيفات السمعية

فى فيلم جون كاربنتر "هالوين" (١٩٧٨) هناك صوت مصنوع على آلة تخليق الأصوات، ومنذر بالخطر، يصاحب وجود شخص هارب يسعى للانتقام. إنه صوت ليس له مصدر واقعى nondiegetic أى أن المتفرج يسمعه لكن الشخصيات لا تسمعه)، وهذا الصوت يزيد إحساسنا بالخطر الكامن. ومعظم الأفلام تستخدم قاعدة اللاتيموتيف فى الموسيقى، فهناك آلة موسيقية خاصة و/أو تيمة موسيقية خاصة، تخصص لشخصية محددة، أو موقف محدد، أو عاطفة محددة. ومقطوعة سيرجى بروكوفييف الاوركسترالية المبهجة للأطفال "بيتر والذئب"، تستخدم اللاتيموتيف لكل شخصية رئيسية فى الحدوتة، وقد ألفها بروكوفييف لكى يشرح آلات الاوركسترا ومداها النغمى.

الاغتراب البريختى وتوحد المتفرج

السينما ـ على عكس الأدب ـ تصور الشخصيات من الخارج، لهذا فإنها تفضل الفعل أكثر من التأمل. ويذهب فيلم التشويق وفيلم الأكشن إلى مدى أبعد، فهما يريدانك أن "تفقد نفسك" بالتوحد مع البطل، كما تشهد على ذلك أفلام جيمس بوند. وقد تعتقد أن كل الأفلام تشجع على توحد المتفرج، وقد فعل المسرح ذلك

حتى قرر بيرتولت بريخت (١٨٩٨ -١٩٥٦) أن يهدم ذلك فى ألمانيا التى كانت تخضع للنازيين آنذاك. لقد اكتشف أنه لا يستطيع أن يحث جمهوره على الوعى النقدى إذا كان الجمهور يغرق راضيا فى حالة الحلم والتوحد مع البطل، لذلك قرر بريخت أن يغير لغة المسرح، فابتكر مسرحا يمزج الأنماط ويغيرها على الدوام، وبذلك كان يضمن ألا ينسى الجمهور أنه يشاهد عرضا له هدف، وليس واقعا يحاكى الواقع الحقيقى.

ويمكنك أن تجد التأثير البريختى فى أعمال مختلفة مثل فيلم جاك لوك جودار "عاشت حياتها" (١٩٦٢)، وفيلم مايك نيكولز "المطب ٢٢) " ١٩٧٠، وفيلم بيتر جرينواى "الطباخ والحرامى وزوجته وعشيقها" (١٩٨٩)، وفيلم باز لورمان "مولان روج!" (٢٠٠١) الشكل ١٦-٢، وحتى فى الأفلام العظيمة المجنونة لفريق مونتى بايثون. (يعنى اسم هذا الفريق "الثعبان الأقرع"، وهو فريق يعمد إلى الهجاء الساخر إلى أقصى الحدود المتخيلة -المترجم). إن معالجات هذه الأفلام ما بعد حداثية فى جوهرها، فهى قد تستخدم التعليق من وجهة نظر صانع الفيلم، والعناوين، والأغنيات، والفواصل الموسيقية، أو الأحداث السريالية التى تقع لشخصيات غريبة أو رمزية أو تاريخية. ولايزال الجمهور العريض بعيدا عن المسرح الصارم عند بريخت، لكن أعمال هؤلاء الذين تأثروا به جاءت شديدة التأثير، ومنعشة، ومرحة بكل معنى الكلمة. إن الحفاظ على المتفرج وهو فى حالة تفكير وليس مجرد حالة إحساس هو مهارة نادرة تنتظر التطوير على مدى أوسع فى سينما التيار السائد. وهناك فيلمان غير عاديين لفيم فيندرز حول الملائكة التى تراقب فوق مدينة برلين: أجنحة الرغبة" (١٩٨٨)، و"بعيدا جدا، قريبا جدا" (١٩٩٣) يمضيان فى هذا الاتجاه بقدر كبير من النجاح.

اللقطات الطويلة زمنيا فى مقابل اللقطات القصيرة

فيلم رودريجو جارسيا "تسع حيوات" (٢٠٠٥) فيلم نادر تدور فيه كل المشاهد الكاملة فى لقطة واحدة طويلة، وهو يجعلك تقف بعيدا لتتأمل معنى حياة الشخصيات بدلا من أن يدفعك إلى التوحد مع مشاعر هذه الشخصيات. فى

التقنيات التقليدية يقوم المونتاج وعمل الكاميرا المتحركة بشحن إثارة عصبية، ويساعد وجهة النظر على أن تدور حول الشخصية الرئيسية -وهى تقنيات كلاسيكية تدفع المتفرج للتوحد. ولكى تتجنب اللقطات الطويلة حاجتها إلى المونتاج، فإن من الضرورى القيام بالبروفات وتصميم صارم لحركات الشخصيات وأوضاع الكاميرا، وبذلك فإن اللقطات القريبة تتحقق باقتراب الشخصيات من الكاميرا. وعيب هذا التكنيك هو أن المرء لا يستطيع أن يستخدم اللقطات المتقاطعة، أو يستخدم المونتاج لحل مشكلات تقنية، لذلك فإن على المخرج وفريق الممثلين أن يحافظوا على مستوى عالٍ من الاتساق فى الأداء، فقد يخطئ أحد الممثلين أو الفنيين عند أية نقطة من المشهد مما يحتم إعادته بأكمله.

هناك مكان ما بين هذين الحدين المتطرفين، الحد الأول هو ما قام به سيرجى إيزنشتين من تجزيئ المشهد، والتحكم فى والتلاعب بأحاسيس المتفرج، أما الحد الثانى فهو سينما اللقطة الطويلة التى بلا قطع واحد أو أى تلاعب، إن هذا المكان بينهما يقع حيث يريد راوى قصتك أن يرتب أحداث القصة للجمهور. إن هناك مكانا لكل من العاطفة والعقل فى مشاهدة أى فيلم، رغم أن أحد المشاهد قد يجنح للعاطفة بينما قد يجنح آخر للعقل. وطبقا للمضمون ووجهة النظر، فإن فيلمك قد يستخدم لغة مختلفة عند نقاط مختلفة.

أشكال الفن القصير: الفن الذى يواجه الإهمال

الفيلم القصير هو الأقرب للقالب الشعرى لأنه يتطلب رسما بليغا ومختصرا للشخصيات، وأسلوبا سرديا مضغوطا، وشيئا ما جديدا ومركزا لكى يقوله الفيلم. وفى العادة فإن المخرجين الجدد يصرفون النظر عن الفيلم القصير، لأنهم يقرنون الأهمية بطول الفيلم. وإليك بعض الأفلام القصيرة الكلاسيكية، استعنت فى جمعها بكتاب بيتر ريا وديفيد كيه إيرفينج "إنتاج وإخراج الفيلم والفيديو القصير" (الطبعة الثالثة، بوسطن، فوكال بريس، ٢٠٠٦)، ويمكنك أن تجد العديد منها على الانترنيت، ولبعض هذه الأفلام أسماء مختلفة فى اللغات الأخرى:

- ميتشيل بلوك، "بدون أكاذيب" (الولايات المتحدة الأمريكية، ١٩٧٢، أبيض وأسود، ١٦ دقيقة). يبدو الفيلم كأنه فيلم تسجيلى لأن المخرج يضغط بقسوة على امرأة مغتصبة لكى تروى قصة حظها العاثر، لكن الفيلم إعادة تمثيل.

لوى بونويل، "كلب أندلسى" (فرنسا، ١٩٢٨، أبيض وأسود، ٢٠ دقيقة). تجربة سريالية، اشترك فى صنعها سلفادور دالى، ذات صور صارمة، وتتحاشى عن وعى أى منطق قصصى خطِّى.

أدام ديفيدسون، "موعد على الغداء"، (الولايات المتحدة الأمريكية، ١٩٩٠، أبيض وأسود، ١٢ دقيقة). لقاء خادع لتناول السلطة، بين رجل مشرد وامرأة فى محطة جراند سنترال.

مايا ديرين وألكسندر حامد، "شبكات ما بعد الظهيرة"، (الولايات المتحدة الأمريكية، ١٩٤٣، أبيض وأسود، ١٣ دقيقة). عمل مهم تلعب فيه أم السينما التجريبية الأمريكية دور امرأة تدفعها الوحدة والمحنة إلى الحلم بالانتحار

روبرت إنريكو، "حدث عند أول جسر كريك" (فرنسا، ١٩٦٢، أبيض وأسود، ٢٧ دقيقة). جندى أمريكى فى الحرب الأهلية ينجح بمعجزة فى الهروب من الشنق – هل نجح فعلا؟ فيلم قصير نموذجى يضم "كتالوجا" من التقنيات السينمائية على مستوى الصوت والصورة. (البطل فى الفيلم ليس جنديا بل شخص مدنى برجوازى من الجنوب أسرته قوات الشمال بحجة انتهاكه لمنع العبور فوق الجسر والذى تقرر شنقه فوقه أيضا ـ المترجم).

جان لوك جودار، "كل الأولاد اسمهم باتريك"، (فرنسا، ١٩٥٧، أبيض وأسود، ٢١ دقيقة). فتاتان تكتشفان أنهما تواعدان نفس الشاب.

ألبير موريس، "البالون الأحمر"، (فرنسا، ١٩٥٦، ألوان، ٣٤ دقيقة). صبى وحيد يصبح صديقا فى باريس لبالون يبدأ فى تبادل الود معه. الفيلم بدون كلمات.

كريس ماركر، "حاجز الأمواج"، (فرنسا، ١٩٦٢، أبيض وأسود، ٢٩ دقيقة). معظم الفيلم من صور ثابتة عن شخص عاش بعد الحرب العالمية الثانية، وتسمح له ذكرياته عن طفولته بالتجول عبر الزمن. هناك لقطة واحدة متحركة/ وكما يقول عنها جورج سادول بحق: "الشاشة تنفجر فى سحر رائع بالحياة الحسية".

إيرنو ميتزنر، "الحادث" أو "تقرير الشرطة! هجوم واعتداء"، (ألمانيا، ١٩٢٨، أبيض وأسود، ٢١ دقيقة). رجل يكسب بعض المال فى حانة، لكن المال لا يجلب له إلا الحظ العاثر. معجم لتقنيات المونتاج والسينما الصامتة.

رومان بولانسكى، "رجلان ودولاب"، (بولندا، ١٩٥٧، أبيض وأسود، ١٥ دقيقة). يظهر رجلان قادمين من البحر، وهما يحملان بصعوبة دولابا ضخما، ولا يستطيعان حل مشكلتهما أو تفادى إنسانيتهما.

رومان بولانسكى وجان بيير روسو، "السمين والنحيف"، (فرنسا، ١٩٦١، أبيض وأسود، ١٥ دقيقة). قصة رمزية عن رجل بدين ورجل نحيل يكتشفان العلاقة المتبادلة بين السيد والخادم، وما يمنع الخادم من الهرب.

جان رينوار، "يوم فى الريف"، (فرنسا، ١٩٣٦، أبيض وأسود، ٣٧ دقيقة). قصة من جى دى موباسان، عامل دكان فى باريس يأخذ عائلته لقضاء يوم فى الريف. ابنته المخطوبة تقع فى حب رجل آخر، لكن العلاقة بلا مستقبل. يظهر تأثر رينوار بالانطباعية وأبيه الفنان الشهير.

وتواريخ صنع هذه الأفلام تشير إلى أن الأفلام القصيرة الممتازة موجودة منذ زمن طويل. ومازال المهرجانات تفضلها على الأفلام الطويلة لأنها محبوبة من الجماهير وأسهل فى وضع جدول للعروض.

أنت والأفلام القصيرة

لكى تكسب الاحترام، يجب أن تفوز بالجوائز، لكن أرجو أن تكون رفيقا بنفسك، فادخر الوقت والمال، واحصل على تجربة وخبرة لا تقدران بثمن، ونافس فى ساحة أكثر تحديدا. الأفلام القصيرة قليلة التكاليف، وهى تفرض متطلبات عالية من السيطرة على أساسيات الحرفة ورواية القصة. والأفلام القصيرة الجيدة تحتاج إلى:

شخصيات ومواقف محدودة لكنها موحية.

شخصيات تعيش نضالا مهما للحصول على شىء، أو فعل شىء، أو إنجاز شىء.

شخصية واحدة تتطور، حتى فى أضيق الحدود.

حل يترك المتفرج ليتأمل بعض أوجه الوضع الإنسانى.

ويمكن لفيلمك أن يكون كوميديا تهريجية، أو كوميديا سوداء، أو خطاب حب غنائيا، أو قصة رمزية شابلنية، أو كوميديا موقف –أو أى شئ. والأفلام القصيرة تستغرق أقصى الجهد فى مرحلة تكوين الفكرة، فى المنطقة التى يكون فيها الناس أكثر كسلا. كما أن الأفلام القصيرة تدفعك بسرعة إلى دائرة الإنتاج الكاملة، وهى وعاء جيد للتعلم، كما أنها أفضل "بطاقة تعريف" بل لأنها تظهر قدراتك.

فكر فى الأمر على هذا النحو: يمكنك أن تصنع خمسة أفلام طول الواحد منها ثمان دقائق بثمن فيلم طوله ستون دقيقة، وتزيد من فرصة تقديمك لنفسك وحصولك على التقدير خمس مرات. وبعد أن تكون قد قمت بإدارة خمس فرق من الممثلين، وأعطيت الحياة لخمس مجموعات من الشخصيات، فإنك تستطيع أن تصنع فيلما طوله خمسة أضعاف.

وإذا كان أفضل أفلامك ذا تمثيل جيد، وتم تصويره ببراعة، وصنعت مونتاجه بإحكام، فإنه سوف يصبح أفضل إعلان عما تستطيع أن تفعل على نطاق أكبر. لقد قام اثنان من مصورى فيديو حفلات الزفاف فى شيكاغو، وشقيقهما المؤلف الموسيقى، بتوزيع نسخ مجانية فى هوليوود من فيلم القصير الكوميدى ذى الثمان دقائق ونصف "طبيب السيناريو" (١٩٩٩)، وبعدها تمت دعوتهم إلى لوس أنجلس لصنع فيلم روائى طويل. فلماذا لا تقوم أنت بذلك؟

الأسلوب

قال جودار: "الأسلوب هو الجانب الخارجى من المضمون، والمضمون هو الجانب الداخلى من الأسلوب، مثل خارج وداخل الجسم الإنسانى- كل منهما ملازم للآخر، ولا يمكن فصلهما". (من كتاب ريتشارد رود "جان لوك جودار"، لندن: سيكر آند واربورج، ١٩٦٧، ص١٢).إن أسلوب الفيلم يدل على هوية صانعه، لكن الأمر يحمل بعض الصعوبة لأن الفيلم ينتمى إلى مجموعة من الفنانين

والفنيين. ويقال أن فيلما لجارموش، أو ألمودوفار، أو كياروستامى، يمكن التعرف عليه على الفور. وليس الأمر راجعا فقط للمضمون، ونوع الحكاية، والقوالب التى يختارها كل منهم، ولكن لأن أعمالهم تحمل الطابع الشخصى لمخرجى هذه الأفلام، إنه العنصر غير القابل للتحكم، والمعروف باسم الأسلوب.

ومثلما لا تستطيع أن تختار هويتك، فإن عليك أن تترك هوية فيلمك، أو أسلوبه، يعتنى بنفسه. إذا قمت بخدمة كل العناصر القابلة للتحكم فى فيلمك جيدا، سوف يتعرف الناس على شىء ما سوف يسمونه أسلوبك.

الجزء الخامس

مرحلة ما قبل التصوير

هذا الجزء (الفصول من السابع عشر إلى السابع والعشرين يغطى التصوير الحاسم للمشروع وللذات، وهو الذى يأتى بين اختيار السيناريو وبداية التصوير. وهو يتضمن:

تحليل السيناريو وتقسيمه.

اختيار فريق الممثلين.

مبادئ حرفة الممثل.

معايشة التمثيل والارتجال.

العمل مع الممثلين كمخرج.

البروفات وتخطيط تغطية الكاميرا.

تصميم الإنتاج والتخطيط اللوجيستى قبل التصوير. (الترتيبات العملية الخاصة بالمعدات والنقل وما إلى ذلك –المترجم).

والجزء الأكبر من هذا الجزء يهتم بالضرورة بالتمثيل، والذى يحتاج إلى الشجاعة للقيام به، وإلى اللياقة والفطنة من جانب المخرج. وتدريبات التمثيل بالارتجال ومع النص حيوية لأى مخرج تحت التمرين، فهى تتيح ما لا يتيحه غيرها، إذ تكشف عن العالم الذى يعيش فيه الممثل، وهى تساعدك على اكتساب مزيد من المعرفة، والاحترام، والإعجاب من جانب هؤلاء الذين يمارسون هذه الحرفة النبيلة.

والمحترفون والمستجدون على السواء لا يقومون عادة بالبروفات والتطوير، لكن عليك أن تستخدمها بحكمة، لتستطيع أن تدخل إلى أعماق الحياة تحت السطح الخارجي للسيناريو، وهناك سوف تجد تلك الأبنية والمعانى التى بدونها سوف يصبح الفيلم خاويا. وأنا أقترح بقوة أن تصور بالبروفات بعد أن يعرف الممثلون سطور حوارهم، وهناك منهج مقترح للعمل سوف يجعل هذه المرحلة مثيرة ومثمرة. وهناك خطوط إرشادية للممثل والمخرج خلال تحضير أحد المشاهد، ثم إرشاد لمرحلة تخطيط التغطية بالكاميرا. وتلك العملية الكاملة للتصميم، والإعداد اللوجيستى، والاحتياجات التقنية، هى التى يتم إعدادها فى اجتماعات ما قبل التصوير.

الفصل السابع عشر
أساسيات التمثيل

الواقعية المتأصلة فى التصوير الفوتوغرافى تؤدى بنا إلى أن نتوقع واقعية نفسية من التمثيل السينمائى، لذلك فإن عليك أن تفهم ممثليك، بل أن تصبح نوعا من مدرب الدراما. والأهم من ذلك كله هو أنك تحتاج إلى قدر من التعرض للتمثيل، فأنت سوف تحتاج إلى مهارات التمثيل على أية حال، لكى تغطى فقدان الثقة عندما تلعب دور المخرج السينمائى الواثق من نفسه.

وفى الفقرات التالية أفكار تمهيدية مختصرة أرجو أن تكون البداية للانطلاق فى عالم التمثيل، ودراسة الكتب حول التمثيل لأساتذة كبار، وأقترح عليك كتاب روبرت بينيدتى المختصر والسهل "الممثل بداخلك: ست عشرة خطوة بسيطة لفهم فن التمثيل"، الطبعة الثالثة، (ألين آند بيكون، ٢٠٠٥)، وكتابه الآخر "الممثل خلال العمل"، الطبعة التاسعة، (ألين آند بيكون، ٢٠٠٤)، وكتاب أوتاهاجين وهاكسيل فرانكيل "احترام التمثيل" (وايلى، ١٩٧٣)، وكتاب تشارلز ماروفيتز "فن الوجود: نحو نظرية للتمثيل" (تابلينجر، ١٩٧٨)، وكتاب سانفورد مايزنر "عن التمثيل" (فينتيدج، ١٩٨٧ .(وكتاب إيريك موريس، وجوان هوتشكيس، وجاك نيكولسون "أرجوكم لا تمثيل" (إيرمور إنتربرايزس، ١٩٩٥)، هو كتاب ملائم بشكل خاص للعمل فى السينما. والعديد من هذه الكتب قديمة، وربما كانت صعبة فى الحصول عليها. ومع ذلك فإن التمثيل حرفة قديمة، وبعض الكتب تشرحه على نحو مختصر وملائم للسينما أكثر من الكتب الأخرى.

ستانسلافسكى

قام الممثل الروسى كونستانتين ستانسلافسكى (١٨٦٣- ١٩٣٨) بتطوير تفسير معاصر للتمثيل من خلال مقابلة أفضل الممثلين فى عصره. لقد درس الروابط النفسية، واستخلص القواسم المشتركة، ليطور تفسيراته التى شقت طريقا جديدا. إن الإيماءات الجوفاء والحركات المتكلفة لا تخدع المتفرج المعاصر- كما قال ستانسلافسكى- لأننا نملك خبرة كبيرة فى التعرف على الشىء الحقيقى وتقديره، وانتهى إلى أن الممثلين يحملون هذا الاسم لأنهم يقومون بالفعل على بعضهم البعض. (بسبب الفعل act فى الإنجليزية -المترجم). إن الشخصيات تصبح صادقة وقابلة للتصديق عندما يحافظ الممثل على حياة داخلية وخارجية أصيلة بالنسبة للشخصية التى يمثلها. وقد أظهر ستانسلافسكى كيف أن الممثل يحقق ذلك من خلال دعم خياله وتدريبه الدائم.

والتمثيل اليوم حرفة أصبح لها تراثها ووثائقها، لذلك إليك موجزا للأفكار والممارسات المفيدة فى أن تجعلك تبدأ.

التبرير والتعليل

يجب أن يكون كل فعل، وكل سطر حوار، مبررا طبقا "للمعطيات"، أى كل المعلومات المعطاة فى السيناريو، وهى تتضمن خلفية كل شخصية، وتاريخها، وتجربتها الحديثة، وعملية التفكير الخاصة بها فى علاقتها بالآخرين. وسوف يقوم المخرج بمراجعة ذلك بين الحين والآخر مع الممثلين، خاصة عندما يبدو أحد المشاهد مشوشا وبلا دوافع.

الخيال الإبداعى

قال الطبيب والروائى إيثان كانين ذات مرة (فى مقابلة إذاعية فى الإذاعة الوطنية فى عام ١٩٩٨) أنه يعتقد أن كل فعل من أفعال القسوة يبدأ من فشل الخيال الإبداعى. وبهذا المعيار، فإن التمثيل هو أكثر المهن سخاءً، لأنه يبدأ من تخيل طريقك نحو أن تكون شخصا آخر. إننا نفعل ذلك كأطفال دون جهد، لكننا عندما نكبر نصبح أكثر وعيا بذواتنا، ويصبح الأمر أكثر صعوبة. ومع ذلك فإن التكنيكات موجودة لكى تشجع الخيال وتنظمه.

التركيز والاسترخاء

فكر فى كيفية استرخائك وتركيزك ونشاطك بلا حدود عندما تركز على شىء تحبه بحق، قد يكون هذا الشىء هو عشقك لتربية حيوان أليف، أو ركوبك زلاجة، أو عزفك على آلة مع فريق. إن الناس قد تراقبك، وتأتى، وتذهب، وتتجاهلك، لكنك تبقى فى حالة تركيز واسترخاء. إن هذا "التركيز" الذهنى والعاطفى يسمح لك بالوجود ببساطة، أى أن تصبح مسترخيا تماما فى ذهنك وجسدك وتخيل الوضع المعكوس: أن تدخل فى غرفة مليئة بالغرباء، وبسبب تحديقهم فيك فإنك تشعر بالارتباك، والتشوش، وعدم الثقة بالنفس حتى أنك تكاد لا تستطيع أن تجمع كلمات جملة واحدة.

إن التركيز من ناحية، وفقدان الثقة بالذات من ناحية أخرى، هما الجنة والنار بالنسبة لوجود الممثل. وباستخدام ما أسماه ستانسلافسكى "لو" السحرية فإن الممثل يستطيع أن يجد تركيزه الذهنى على الشخصية حتى أنه يسترخى، ويصبح طبيعيا، ويقظا، وموجودا فى "حاضر" الشخصية التى يمثلها. عندئذ سوف ترى الجمهور الشخصية وهى تفكر، وتخطط، وتتذكر، وتقرر، كل تلك الأفعال التى تحدث داخل شخص حى يتنفس. والناس فى الأفلام التسجيلية، وهم يقومون بشىء معتاد أو يستغرق كل وعيهم، يصبحون طبيعيين دون مجهود، وذلك هو الهدف الأسمى الذى يجب أن تطمح إليه بالنسبة للشخصيات الروائية، والممثلون لا يستطيعون إرغام أنفسهم على ذلك لأنه يسبب لهم الكثير من الجهد والخوف من الفشل، وبدلا من ذلك فإنهم يفكون توترهم، ويتخلصون من صورة الذات، وكل "الضجيج" الذهنى النابع من القلق، والذى يؤثر سلبيا على التركيز والاسترخاء.

فقدان التركيز واستعادته

لا يستطيع الممثل السينمائى التوقف عن التفكير بأفكار الشخصية التى يمثلها، أو الرؤية من خلال عينيها، أى أن الممثل لا يستطيع المجازفة بأن "يفقد التركيز". إن الكاميرا تسجل كل شىء بدقة متناهية، لذلك فإن المتفرج يعرف عندما يحدث أى انقطاع فى التدفق. إن صمود الممثل فى الوقت الذى يقلق فيه

حول فقدانه للتأثير يجعله منقسما على نحو قاتل، إنه أمر يشبه الغرق بالنسبة للغطاسين، وهو خطر مهنة الممثل.

وعندما يركز الممثل، ثم يفقد هذا التركيز، فإن هناك سببا، ربما يكون شيئا غير ملائم فى النص، أو أن شيئا قد حدث أخرجه من الشخصية، أو قطعة إكسسوار فى غير موضعها، أو سطر حوار خاطئا من ممثل آخر، أو شيئا قد طرأ على خط العين بين ممثل وآخر فصرف نظره، وكل ذلك قد يقطع التدفق. وعدم الثقة بكل أنواعها -وحتى إلخوف من فقدان التركيز- تؤدى إلى فقدان التركيز، وتنهار مصداقية الشخصية فى لحظة. وإذا لم يتعلم الممثل كيف يستعيد التركيز فإنه يشعر بأنه قد فشل تماما، لكن الممثل المدرب على استعادة التركيز يمكن أن يتفادى هذا الوعى بالذات الذى يُفقده التركيز فى الشخصية.

وإحدى الطرق الفعالة لاستعادة التركيز هى أن يقوم الممثل بالنظر إلى شىء قريب منه، مثل رسم على سجادة أو نسيج كمه. ولأن هذا الشىء حقيقى وموجود هنا والآن فى الشخصية التى يقوم بتمثيلها، فإن تركيز الممثل يستقر، وشيئا فشيئا يقوم الممثل بتوسيع دائرة وعيه ليشمل محيط الشخصية ووعيها. إن ذلك يمكن أن يحدث خلال محادثة ودون انقطاع، والممثل المدرب يعرف كيف يفعل ذلك، لكن غير المدرب لا يستطيع.

الارتباط بين العقل والجسد

إن لغة جسد شخص ما -عندما تعرف كيف تقرأها -تعبر بدقة عما فى قلبه وعقله. إن الشقيق سوف يعرف إذا ما كانت شقيقته قد مرت بيوم طيب أو سيئ من خلال طريقة أكلها شطيرة أو كيف توقف دراجتها. ومن خلال لغة الوجه والصوت والجسد وتعبيراتها المرهفة لشخص ما فإننا نستطيع أن نفهم فيما يفكر ويشعر، حتى لو كان جاء من ثقافة مختلفة تماما. فالحقيقة أنه "لا توجد حالة داخلية بدون دليل خارجى عليها". وبالفعل فإنه لم تكن توجد لغة سينمائية عالمية لو لم يكن ذلك صحيحا.

إن ممثلا يعيش أفكار الشخصية، وأحاسيسها، وعواطفها، يمكن له دون جهد أن يعبر عن ذلك وبدون وعى، وذلك من خلال أداته الجسمانية، أى من خلال

جسده، ووجهه، وأفعاله، وصوته. وهذا يعنى أنه حتى "الأفعال الداخلية" مثل الاختيار، أو التراجع، أو إعادة التفكير فى أمر ما، يمكن أن تصبح مثيرة فى رؤيتها على نحو غير متوقع. لقد تعلمت ذلك من خلال مراهقتى عندما عملت مساعد مونتير، أثناء مشاهدتى اللقطات اليومية فى الأستوديو، فالممثل الجيد يظل حيا ومثيرا للاهتمام خلال لقطات رد الفعل، لأنك تستطيع أن ترى أن الحياة الداخلية لشخصيته مستمرة. أما الممثلون المتواضعون فهم يبدون مشلولين إذا لم يكن مطلوبا منهم إلقاء سطور حوار أو القيام بأفعال. فلأنه ليست لديه حياة داخلية فإنهم فى لقطات رد الفعل القريبة يعبرون بإشارات صريحة مبالغة، أى أنهم يحاولون إظهار أفكارهم وأحاسيسهم بدلا من أن يعايشوها.

تطوير الحياة الداخلية للشخصية

يمكن للممثل أن يقوم بتحضير ما تبدو عليه الحياة الداخلية لشخصيته. إنه يعمل من خلال الدلائل فى النص، ويقرر مشهدا بمشهد ماذا تريده الشخصية، وما تفكر فيه، وتلاحظه، وتتذكره، وتتخيله. إن الممثل يتوصل دائما إلى الطريقة التى تسير بها الشخصية، وتجلس، وتقف، وتأكل، وهذا يساعد الممثل على أن يتخيل كيف تشعر الشخصية على سبيل المثال بوزن الملعقة فى يدها، وكيف تشم الأزهار، وتصرخ، وتهمس، وتفتح علبة طعام محفوظ. سوف يصبح كل فعل خاصا بهذه الشخصية، ومزاجها، واللحظة التى تعيش فيها، وكل فعل يقوم به الممثل سوف يساعد على تجسيد أفكار وأحاسيس الشخصية.

المونولوج الداخلى

إن تطوير الحياة الداخلية يدفع الممثل إلى تجسيد أعمق الأفكار والأحاسيس الخاصة بالشخصية، والتى تتجلى فيما يقوله ويفعله فى السيناريو . ومرة أخرى، فإن على الممثل أن يضع فى اعتباره كل ما تفعله الشخصيات الأخرى، فهذا يساعد على تغذية الحياة الداخلية لشخصيته. ولأن كل علاقة (مع الوالدين، والمعلمين، والصديق المقرب، والعدو المكروه) توحى ، «ذات» مختلفة للشخصية، فإن لكل شخصية ذواتا مختلفة تظهر إحداها عند التعامل مع شخص معين. وعلى سبيل المثال فإن امرأة قد تظهر ذواتا شديدة الاختلاف لابنها، ولزميل عمل يسئ معاملتها.

والعديد من الممثلين يحافظون على "مونولوج داخلى"، مثلما نفعل أنا وأنت عندما نتحدث مع أنفسنا من خلال شىء ما، وتلك طريقة يُعتمد عليها للحفاظ على وعى مركز، وهى مفيدة على نحو خاص عند الاضطرار لإعادة نفس المشهد عدة مرات لزوايا كاميرا مختلفة. وقد يؤدى التعب أو الضجر بالمثل إلى أن يسلك أقصر الطرق ويستسهل فى الأداء، لكن الحفاظ الدائم على هذا المونولوج الداخلى يساعده على البقاء فى حالة تركيز وفى اللحظة.

العزلة والمشاركة

قد يصبح الإعداد والاستعداد غير مفيدين إذا استخدمهما الممثل كشرنقة يحتمى بداخلها، وعندما يحدث ذلك فإنه يسمى "التمثيل فى حالة عزلة"، وفيها لا يلحظ الممثل ولا يستجيب لصوت الممثل الآخر، أو للإيماءات الخفيفة واللمحات الخاطفة الصادرة عن زملائه. إنه لا يستطيع أن يفعل ذلك، لأنه يتذكر صورة سطور حواره على الصفحة المطبوعة للسيناريو، ويحاول أن يفعل بالضبط ما قرر أن يفعل، بصرف النظر عن الحياة من حوله. وفى الحقيقة أن هذه الحياة تختلف على نحو مرهف فى كل مرة يعاد فيها لعب المشهد، وصحيح أن المشهد وسطور الحوار ماتزال هى نفسها، لكن عندما يستجيب كل ممثل للظلال الدقيقة لتمثيل الممثل الآخر، وهى الظلال التى تختلف فى كل مرة، فإن المشهد يصبح حيا تماما، وهذا ما يسمى "المشاركة".

الأفعال

ركوب دراجة، أو الابتسام، أو تسليك الحنجرة (النحنحة)، هى أفعال بسيطة وواضحة، لكن من المهم أن نلاحظ أن الحوار أيضا شكل من أشكال الأفعال. فإذا قلت لصديق: "هل أنت تلعب تنس هنا؟"، فأنت تبحث بشكل فعال عن معلومات تستطيع بناء عليها أن تصنع خططا (أن تكتشف إذا ما كان المكان جيدا، أو إذا ما كنت تستطيع الاشتراك معه فى اللعب، إلخ). وهكذا فإن الحوار يسمى عادة "الفعل اللفظى"، إنك به تمارس فعلا على شخص ما لكى يغير شيئا.

الأهداف

تسعى الشخصيات الدرامية إلى سلسلة من الاحتياجات العاجلة، كل منها يتطلب الإشباع. لذلك يجب على الممثل أن يبقى جسمانيا وذهنيا "فى الشخصية"، ويطور ما تريد الشخصية أن تحصل عليه، أو تفعله، أو تنجزه، هنا والآن. تسمى هذه "أهداف" الشخصية، وهى تناقش كأفعال متعدية (أى لها مفعول به – المترجم)، أى أنها أفعلا تقع على أشخاص أو أشياء، وعلى سبيل المثال: "سوف أصرخ حتى يوقف أبى السيارة". لاحظ أن الفعل هنا ليس أنك غاضب، أو متألم، لأن ذلك يتسم بالعمومية الزائدة ولا يمكن تمثيله وحده. إن ممثلا يفتح التليفزيون لأن الشخصية التى يقوم بأدائها غاضبة أم متألمة يجب أن يعرف رد الفعل الذى تريده الشخصية، وإذا لم يكن رد الفعل هذا سوف يحدث قريبا فسوف يكون هناك "توتر درامى" عندما تتخيل الشخصية وتقرر ماذا سوف يحدث بعد ذلك. إننا فى الحياة نتبع استراتيجياتنا بشكل غير واعٍ، لكن يجب على الممثلين بناء هذه الاستراتيجيات بشكل واعٍ. إنهم يفعلون ذلك عندما يُقسِّمون إلى أهداف الشخصية (مثلا: "سوف أجعله ينصت ويرى وجهة نظرى"، أو "سوف أحطم الباب وأقهر الحراس")، ويمنحون كل هدف:

- فعلا (مثل "سوف أسحرها" وليس "سوف أكون ساحرا")
- شخصا أو شيئا ما يقع الفعل عليه (زوجة أخى فاترة المشاعر).
- نتيجة مرغوب فيها ويمكن قياسها (لذلك سوف تطلب منى البقاء لتناول العشاء).

إن تطبيق هذه الصيغة يساعد فى تحويل كل نبضة (أو مازورة) فى المشهد إلى سلسلة من الأهداف التى يمكن تحقيقها. إن الممثل باعتباره الشخصية الدرامية يكون لديه: (أ) فعل ذو دافع ليقوم به، (ب) شخص يقع الفعل عليه، (ج) نتيجة مرغوب فيها يمكن من خلالها قياس النجاح أو الفشل. وإتباع خطة مثل هذه يعطى شكلا ومغزى لكل لحظة من لحظات الشخصية، وسوف يجذب الفرجة عليها، وسوف يكون متعة للممثلين الآخرين أن يعملوا معك.

النص الفرعى

إذا قلت لشخص ما: "إذن، هل أراك مرة أخرى؟"، فقد يعنى هذا عديدا من الأشياء. فإذا كانت لديك خطة خفية (الأمل فى أن تستعيد مالا أقرضته إياه) فسوف يكون النص الفرعى (أو المعنى المتضمن بين السطور- المترجم) هو: "قد أجعلك أخيرا تعيد إلىّ المال الذى اقترضته منى". إن النص يظل على ما هو عليه، لكن النص الفرعى يمكن أن يكون مختلفا تماما. ("إنك لم تعد تعطينى من وقتك هذه الأيام"، أو "هل مازلت تهتم بأمرى"). وحفاظ الممثلين على مشاركة اللحظة أمر حيوى، وإلا فإنهم لن يلتقطوا النص الفرعى للممثلين الآخرين، والذى يحمل الحياة الخفية للمشهد. فإذا ما تجادل أب وابن حول إذا ما كانت السيارة فى حاجة إلى البنزين، فإن كلماتهم تتعلق بالرحلة، لكن النص الفرعى قد يكون أن الابن يريد أن يكون كبيرا فى عينى أبيه. والممثلون يصلون إلى النصوص الفرعية لشخصياتهم من خلال فهم شامل لكل شخصية، وما تحاول كل شخصية أن تحققه.

ومسرحيات هارولد بينتر تستغل التوترات بين السطح المتماسك للشخصية، والعوالم الخاصة المظلمة التى توجد بداخل النفس البشرية . وفى مسرحية "مصعد الطعام" قاتلان مستأجران ينتظران بلا نهاية فى مطبخ مهجور أن يلتقيا تعليمات جديدة، إن هذا الانتظار الطويل، الذى تقطعه رسائل غريبة لا يمكن تحقيقها، يوصلها مصعد الطعام، هذا الانتظار يمارس أثره الضار على مخاوف وعدم ثقة هاتين الشخصيتين. إنهما يحاولان الحفاظ على الشكل العادى المترنح لشراكتهما فى العمل، وكل منهما تأكله المخاوف المتزايدة حتى أنهما يتحولان إلى العداوة الوحشية بسبب قلقهما الطاغى.

إن النص الفرعى لمسرحية "مصعد الطعام" يكشف عن عالم من الأسياد والخدم، النظام والفوضى، القلق والعنف الغريزى، والشخصيتان توحيان بالإنسانية التى تنتظر إرادة القدر. وكما يمكن لك أن تتخيل، فإن المسرحية يمكن أن تفشل إذا أخفق الممثلون فى استغلال كل إمكانات النص الفرعى.

عمل الممثل والفردية فى التشخيص

خلال البروفات، يبحث عن أهداف الشخصية التى يقوم بها خلال كل فعل وكل سطر حوار، وكل العمل المادى الذى يصاحب الأفعال والحوار. والتمثيل يدور حول "الأفعال" (بالمعنى النحوى - المترجم)، وهذه الأفعال قد تتضمن «تخفيض» العينين، والتقاط «لمحة» من خلال النافذة، و"البحث" عن فكّة فى الجيب، و«تذكر» قبلة عيد ميلاد من العمة. والأفعال الداخلية مهمة مثل الأفعال الخارجية، فقد يكون مثيرا للاهتمام أن تراقب شخصا يقرر رفض تناول الطعام، أو يقرر أن ينهى مكالمة هاتفية، عندما يتم ذلك على نحو جيد وأصيل. إن الشخصية التى قامت بأدائها هيلين ميرين، الشخصية الرزينة الكتومة والحاكمة المطلقة فى فيلم ستيفن فريزر "الملكة" (٢٠٠٠) تواجه سلسلة من التوقعات التى لا تستطيع قبولها والتسامح معها. إن هذه الشخصية تتطلب سكونا فى الظاهر، وأفكارا وأحاسيس غاضبة حبيسة فى الداخل، وكانت النتيجة تصويرا مثيرا للتعاطف لما يجب أن تتحمله ملكة تعرف واجبها عندما يرفضها شعبها. والممثلون الملتزمون لا يقاومون أبدا مثل هذا النوع من الأدوار التى تتحداهم.

إن الممثل يحقق الفردية فى التشخيص بمناقشة قضايا ومشكلات الشخصية بضمير المتكلم وليس بضمير الغائب. أن تقول "لقد أصبحت هى محبطة بحق" سوف يقودك إلى الإشارة من الخارج إلى هذه المشاعر، لكن أن تقول: "إننى مستشار وألوم نفسى على التأخير" يجعل الممثلة التى تقوم بالدور مسئولة عن هذه المشاعر هنا والآن.

التكيف والتوقع

نحن فى الحياة تقابل بين الحين والآخر عقبات، وعلينا أن نجد طريقة أخرى لنتقدم إلى الأمام، وأطلق ستانسلافسكى على تغيير مجرى الطريق على هذا النحو "التكيف"، لأن الشخصيات الدرامية ذات الأهداف تقابل على الدوام عقبات وتتكيف معها، وقد تكون هذه العقبات خارجية (مثل باب مغلق) أو داخلية (الخوف مما سوف يقوله الرئيس فى العمل) والعقبات تعطى الشخصيات شيئا

ما لتقاومه، والطريقة التى يتكيف بها كل شخص تعطى دلائل على تفكير وتصرفات الشخصية.

ومن أجل التكيف بين الشخصيات، تخيل شيئا مثل شخصين يحاولان الوقوف فى قارب صغير، إن كلا منهما يريد أن يعيد التوازن بعد أن تحركت الشخصية الأخرى، وهذا يتسبب فى العديد من التجارب، والمفاجآت، والأخطاء، والتلاعب، ولا يقول السيناريو شيئا عن هذه الأشياء لأن عمل الممثلين هو خلق التكيفات التى تؤدى إلى السطر التالى من الحوار أو الجزء التالى من الحدث. وهذا أقل صعوبة مما يبدو عليه لأننا جميعا خبراء فى التعرف على ما هو أصيل من الناحية الإنسانية. والممثلون يقترحون ويجربون، والمخرج قد يقبل أو يرفض أو يعدل أو يسأل عن حل جديد.

ومشكلة الممثل هو أنه يعرف ماذا سوف يحدث فى النص، إنه "يتوقع" ما سوف يحدث، لذلك فإن عنصرا حيويا من استرخاء الممثل سوف يتوقف عن محاولة معرفة ما سوف يأتى ويترك ما يحدث فى المشهد يحدث كأنه تلقائى.

ذاكرة الحواس

نحن فى الحياة نبنى مخزونا من الذكريات والتداعيات، وهذا يلعب دورا كبيرا فى قدرتنا على التخيل والتعاطف. إن الذكريات والحواس مرتبطة على نحو متداخل، فرائحة بطاطا مشوية فى المنزل، أو رفرفة الملابس على شاطئ البحر، والإحساس بحبل مشدود فى التدريبات الرياضية، وأغنية عصفور يحلق عاليا فى السماء الزرقاء ـ كل ذاكرات الحواس تلك تدل على الزمان، والمكان، والمزاج، والناس الذين كانوا موجودين فى تلك اللحظة.

والممثل يقرأ سيناريو يربط بين تجارب الشخصية وشيئا ما فى مخزون ذاكرته، حيث يجد تجارب مشابهة تساعده على تخيل كيف يتصرف طيار عندما يفقد السيطرة على طائرته، أو ماذا يفعل رجل عجوز عندما يكتشف أنه قد فقد مفتاح باب منزله.

العاطفة والذاكرة العاطفية

باستخدام ذاكرة الحواس، فإن الممثل يستعيد تصرفات محددة قام بها فى ظل ظروف معينة، وعندما تكون تلك التصرفات أصيلة فإنها توحى بعواطف معينة. وعلى سبيل المثال، تدرب على أن تغطى فمك بالطريقة ذاتها التى تفعلها عندما يتحدث إليك أحد على نحو يثير الضيق، وسوف تشعر بالفعل بنفس الحرج والضيق. حاول ذلك عدة مرات!

إن أى فعل جسمانى طبيعى - والذى هو من صميم عمل الممثل، يمكن أن يوقظ "الذاكرة العاطفية". جرب العديد من الأفعال الأخرى المرتبطة بمشاعر قوية، مثل حماية وجهك من صفعة، أو احتساء مشروب بارد فى يوم حار، أو الخطوة إلى الوراء لتتفادى السقوط، أو المرور بجوار حادث طريق شنيع، أو وضع يدك برقة على جبهة طفل يعانى من الحمى.

الآن وبدون أن تقوم بأية حركة جسمانية، حاول أن تشعر بالضيق، أو استحضار أية مشاعر أخرى. إنك لا تستطيع لأنك "لا تستطيع اختيار الإحساس بعاطفة ما"، إنه أمر مستحيل إنسانيا، وأنت تحتاج إلى ضروريات القيام بالعمل الحرِفى لكى تحققه، وهذا هو السبب فى أن الممثلين المدربين يجب عليهم على الدوام تقرير ما تفعله شخصياتهم، لحظة بلحظة.

إن الأفعال تنتج العواطف، لكن معظم الناس يعتقدون أن العواطف تنتج الأفعال، وهو ما يحدث بالطبع، لكن مشكلة الممثل هى الوصول إلى نقطة حيث تتدفق العاطفة الأصيلة. والأفعال الأصيلة بالنسبة للشخصية وللحظة تطلق عواطف أصيلة فى الممثل فى كل مرة يقوم بها بهذه الأفعال، وبذلك فإن العواطف تصل للمتفرج فى كل مرة أيضا. إن معرفة أن الذاكرة ليست فى رءوسنا فقط، وإنما فى أجسادنا وأفعالنا، وحتى فى الشم والإحساس، جعلت ستانسلافسكى يسمى رد الفعل ذاك "الذاكرة العاطفية". وللأسف فإنها الاكتشاف الأقل فهما من بين اكتشافاته حول علم نفس الممثل.

ويجب عليك أن تستخدم هذه الذاكرة لكى تصل إلى ما هو عاطفى. وفى رواية مارسيل بروست "تذكر ماضى الأشياء"، كان المذاق والرائحة للكعك هما اللذان فتحا البوابة السحرية لطفولته.

استخدام عواطف الممثل كأنها عواطف الشخصية

ماذا يجب على الممثل أن يفعل عندما تفرض عاطفة غير ملائمة نفسها، مثل ألم الصداع، أو صدمة بسبب حركة غير متوقعة من ممثل آخر، أو اضطراب ناتج عن وجود قطعة إكسسوار فى غير مكانها؟ والممثلون المدربون جيدا ـ لأنهم يعلمون أن لا شىء يخفى على المتفرج ـ يعرفون كيف يدمجون كل عاطفة أصيلة فى حاضر الشخصية. وفريق سكاند سيتى الذى يدرب على الكوميديا فى شيكاغو يجعل من المتطلبات الأساسية لتدريب الممثل الكوميدى أن يستطيع المحافظة على الشخصية تحت أى ظرف وكل ظرف.

وبالتالى فإن هذا يعنى تقبل المعتدى والتعاون معه بدلا من خوض معركة خاسرة لإبعاده، فالعواطف الحقيقية مرئية دائما، والنضال لسحق العاطفة الدخيلة يصبح عديم الجدوى، لذلك فإن عليك أن تستخدمها جيدا.

لكن استخدام كل عناصر وعى الممثل للحفاظ على الفعل الجسمانى والذهنى للشخصية، وإصدار ردود الأفعال على كل ظلال تصرفات الشخصيات الأخرى، يجعلان الممثل مشغولا لأقصى درجة كلما تم لعب المشهد، وشديد الوعى على مستويات عديدة جدا، لدرجة أن كل شىء خارج الدائرة الذاتية المركزية لواقع الشخصية سوف يتراجع بعيدا عن الوعى، وبذلك فإن الممثل لن يقلق أبدا حول تذكر سطور الحوار، أو إذا ما كان هناك من يراقبه ويتفرج عليه.

إنك تستطيع أن تعيش تلك الحالة من التركيز بنفسك بأن تجرب بعد تدريبات الارتجال كما فى الفصل ١٩" تدريبات ارتجال الممثل". والحفاظ على نفس التركيز داخل إطار النص يتطلب مزيدا من التدريب، خاصة عند تصوير لقطات متعددة وزوايا مختلفة لنفس المشهد، بما قد يمتد إلى العمل ليوم بأكمله. إن رؤية رود ستايجر فى اللقطات اليومية أثناء صنع الفيلم نوار "عبر الجسر" (١٩٥٧)

لكين أناكين تعتبر اكتشافا وكشفا، إننى لم أر تمثيلا بهذه القوة، ولا أستطيع أن أتخيل أى إنسان يحافظ على الشخصية وعلى اللكنة الألمانية وهو بعيد عن الكاميرا أيضا. لقد فعل ستايجر ذلك براعة شديدة، كما قام أيضا بتمثيل لقطات رد فعل رائعة.

المقارنة بين التمثيل للمسرح والتمثيل للسينما

عندما ترى عملا مسرحيا شهيرا على الشاشة، فإن بعض خصائص التمثيل تجعل الأداء يبدو زائفا. لماذا يختلف التمثيل للمسرح عن التمثيل للسينما إلى هذه الدرجة؟ فى الحقيقة إنها مسألة نفسية أكثر من كونها مسألة تكنيك، وهى تتعلق بمصدر الدعم الذى يحتاجه الممثل عندما يقوم بالتمثيل. إن ممثل المسرح يعمل بالمشاركة مع نبض الجمهور، لكن الممثل السينمائى ليس لديه هذا الدعم، فعليه أن يعمل فقط من خلال ما تفكر فيه الشخصية، وما تشعر به، وما تفعله، تماما كما نفعل فى الحياة العادية. وإخراج الفيلم الروائى والفيلم التسجيلى متشابهان على نحو ما، لأن المشاركين فى الفيلم التسجيلى يكونون طبيعيين عندما يُطلب منهم أن "يفقدوا أنفسهم" فيما يفعلون كلما كان ذلك ضروريا ومعتادا بالنسبة لهم، وليس من المطلوب تصرف مبالغ فيه أو استعراض للصوت، لأن الكاميرا تسجل كل ارتعاشة جفن وكل نغمة فى الصوت.

ولكى يصنع ممثل المسرح هذه المسحة الطبيعية لمتفرج يجلس على البعد، فإن عليه أن يتحدث بصوت أعلى ويجعل حركاته أضخم. ورغم أن تدريب المسرح لا يبارى، فإن التمثيل للكاميرا للمرة الأولى قد يجعل الممثل يشعر بالوحدة والشك فى ذاته. وهذا يحدث أيضا للممثل غير المدرب لأننا جميعا فى المواقف غير المألوفة نعتمد على رضا الآخرين من حولنا، لكن أعضاء فريق الفنيين لا يمكن أن يصبح جمهورا، إنهم يظلون مشغولين بأعمالهم، وإلا فإن الممثل سوف يبدأ التمثيل من أجل الحصول على استحسانهم، وعندئذ، فجأة، سوف يكون لديك تمثيل مسرحى مسجل على فيلم!

إن الجمهور بالنسبة للممثل السينمائى هو أنت فقط، المخرج. وعملك هو أن تأخذ الممثل إلى طريق حميم، وداخلى، بالحفاظ على تصديق الشخصية والإيمان بها. ومن الواضح أنك سوف تحتاج إلى معالجات خاصة لتدعم ممثليك، خاصة إذا كانت لديهم مستويات متفاوتة من الخبرة.

الفصل الثامن عشر

إدارة الممــــثلين

يتناول هذا الفصل أساسيات إدارة الممثلين، وسوف تأتى طرق البروفات فى الفصل الثالث والعشرين الممثل والمخرج يقومان بتحضير المشهد، والفصل الرابع والعشرين الاجتماع الأول مع فريق الممثلين"، والفصل الخامس والعشرين البروفات والتخطيط للتغطية . كما أن هناك المزيد من المراجع مثل كتاب جوديث ويستون "إدارة الممثلين" (مايكل ويز بروداكشنز، ١٩٩٩) الذى يقدم طرقا مفيدة تماما ولا يفقد أبدا النظر من وجهة نظر الممثل. وكذلك الكتاب الموجز ذو النزعة المسرحية من تأليف لينور ديكوفين "تغيير الاتجاه (الإخراج): تناول عملى لإدارة الممثلين فى السينما والمسرح" (فوكال بريس، ٢٠٠٦). إن التمثيل ينال حظا أكبر من الفهم والاحترام فى المسرح، لذلك فإن كل ما تتعلمه هناك ينطبق على السينما أيضا. وأهل السينما يميلون للحصول على نتائج سريعة، بينما يعرف أهل المسرح أن النتائج الأكثر صدقا تأتى فقط من النوع الصحيح للطرق، والتى تستغرق فى العادة الكثير من الوقت والجهد.

علاقة المخرج بالممثلين

على عكس فريق الفنيين، فليس لدى الممثلين معدات يقفون خلفها، وليس لديهم مكان للاختباء. ولأن عملهم يتسم بالتوتر والتركيز، ومكشوف، وصعب، فإنهم أكثر ضعفا، ويحبطون بسهولة، وسرعان ما يقارنون على نحو سلبى بين أنفسهم والآخرين. وأرجو أن تقوم ببعض التمثيل لكى تكتشف ذلك بنفسك. ونادرا ما يحتاج الممثلون إلى التحدى أو السلطة، فهم يشعرون بهما على الدوام

بداخلهما. إن ما يعملون من أجله هو الحصول على الاستحسان، وأنت - باعتبارك محركهم ومتفرجهم الوحيد - سوف تكون الشخص الوحيد الذى سوف يعودون إليه ويتشاورون معه. إن كل الاتجاهات وتعليمات الإخراج تأتى منك، ومنك وحدك، وكل أفراد وحدة الفيلم، وكل زائر، يجب إخباره ألا يدلى "أبدا" بأية ملاحظة نقدية حول عمل الممثلين، كما يجب ألا ينتقد مثلا زملاءه الممثلين. وأى اقتراح أو تعليق يجب توجيهه بشكل منفرد وسرى من خلالك، لأنك أنت الذى تقرر إذا ما كان العمل يسير على ما يرام.

التواصل

التواصل الإنسانى هو أكثر ما يهم الممثلين، إنهم يصافحون بالأيدى، ويحتضون، ويحيون بتبادل القبلات، وذلك طقس مهم ليس له أية علاقة بالمسائل الجنسية. إنهم ببساطة تامة أناس حساسون يجعلهم عملهم عرضة للإيلام، وهم يعتمدون على بعضهم البعض كما يعتمدون عليك. والطبيعة المجهدة لعملهم تجعلهم فى حاجة إلى التذكير الدائم بأنك معجب بهم وتحترمهم، لذلك يجب أن تعبر دائما عن ذلك بطريقة مقبولة فى التعبير. وتذكر دائما أنك الشخص الذى تملك السلطة، والذى يجب عليه أن يعامل الجميع على قدم المساواة دون أن يكون ذلك تعطفا منك.

اطرح الأسئلة

قم بالتوجيه والإخراج من خلال طرح الأسئلة، واجذب ممثليك لاستكشاف ما تعرفه بالفعل، فما يكتشفه المرء بنفسه لا ينساه أبدا. إن قيامك بطرح الأسئلة يجعل الممثلين يتوقفون للحظة، وذلك يعطيك مهلة تفكر فيها فى الخطوة التالية. تحاشَ إصدار التعليمات بشكل دائم، فقد يبدو ذلك حبا فى التسلط.

سوف يقوم ممثلون باختبارك من فترة إلى أخرى، لذلك كن مستعدا للتحدى والمقاومة من جانبهم، خاصة إذا كنت تريد القيام بتعديل أو إلغاء تعليمات سابقة. وخلال العمل سوف يلتقط الممثلون أشياء قد فاتت عليك، لأن كل ممثل مسئول عن شخصية واحدة فقط، لذلك سوف تكون عملية التعلم متبادلة.

قم بإدارة الممثلين على نحو إيجابى ورصين وعلى قدم المساواة

كلما كان فريق العمل أكبر، كان الوقت المخصص لكل ممثل أقل. إذا لم يحصل الممثل على رد فعلك فإنه سوف يشعر بإهمالك له معظم الوقت. كن مستعدا للقاء كل من يجد بعض الصعوبات، وأنصت باهتمام لمشكلاته. إن لم تفعل ذلك فسوف تفقد السيطرة عليهم.

قم بترتيب الأمور مع فريق الممثلين لتلتقى على انفراد بكل من يطلب ذلك، وهو ما يعرف باسم جلسات المشكلات، وإلا فإن الممثلين سوف يعتقدون أنك تهتم بأحدهم دون الآخر. وعندما تقوم بإدارة الممثلين، عليك أن تتفادى تفضيل أحدهم، ولا توبخ أحدهم أبدا أمام زملائه. حاول أن تزيل كل الخوف والمقارنة خلال تعاملك معهم، واستخدم دائما عبارات إيجابية بناءة. أعد صياغة العبارات، فعبارة "اجعل اللقطة التالية أقل جموحا وتفككا" تصبح "حاول أن تحافظ على تماسك اللقطة التالية، ولكن حاول أن تثير انتباه شريكتك فى المشهد بأن تصبح خطرا فى هدوء وصمت". وبدلا من إصدار الأوامر يجب أن تقول، "يا ليتك تحاول أن ..."، "ربما ترينى كيف...". واسألهم عن البدائل لديهم، وقم بالاختيار من بين ما يقدمون. فى الأغلب سوف تحصل على شىء أفضل مما كنت تتصور.

استخدم أقل القليل من الكلمات لتحصل من الممثلين على ما تريد. لا تفكر بصوت عال، ولا تستخدم كلمات مجردة، فذلك سوف يعوق ذهن الممثل بذلك الحشو فى الكلام. ركز فى أن تعطى توجيهات موجزة وعملية ويمكن تنفيذها. أى أنك يجب أن تعطى الممثلين شيئا يقومون به، وليس شيئا ليشعروا به، أو مؤثرات لكى يصنعوها. الممثلون لا يستطيعون استدعاء الأحاسيس أو النتائج، إنهم فقط يستطيعون القيام بما يمكن تمثيله والذى ترتبط به عندئذ مشاعرهم. إنك إذا حددت تأثيرا محددا («عليك أن تبدو وعليك علامات الازدراء»)، فإن الممثل يجب أن يجد طريقة لتمثيل ذلك. وربما بسبب الهلع، أو التعب، أو نضوب الأفكار، قد تغرى الممثل باتخاذ طريق مختصر فى عملية البحث، لذلك فإنه سوف يلجأ إلى الإيماءات الخارجية المحفوظة، أى أنه سوف يحاول توصيل فكرة بدلا من أن يكون داخل الشخصية.

وعند الانتهاء من جلسات العمل، اشكر فريق الممثلين- كلا على انفراد إذا كان ذلك ممكنا. وحتى لو سارت الأمور على غير ما يرام اجعل تعليقاتك ذات مظهر متفائل. إن الناس يعطون أفضل ما لديهم لمن يتوقع الأفضل منهم.

ولأنك سوف تواجه الكثير من الضغوط غير المألوفة، فإن من الأفضل أن تبدأ مع مجموعة صغيرة من الممثلين، واستثمر أكثر العلاقات نجاحا باستخدام بعضهم مرة أخرى فى مشروعاتك التالية.

مشكلات شائعة

نادرا ما يحتاج الممثلون إلى تكنيك خاص أو معلومات خاصة من مخرجهم، لكنهم يحتاجون إلى مساعدة عملية لإزالة مستويات عدم الثقة بالنفس لكى "يكونوا" الشخصية. والتمثيل بطبيعته يتضمن الوعى بالذات والحكم عليها، وفى ظروف معاكسة وغير مواتية، قد يبدأ الممثل بالتمثيل من عقله، ويجسد الأفكار بإيماءات وكليشيهات، وذلك لأنه فقد التواصل مع قلب وعقل الشخصية، أو لعله لم يجدهما قط. ومهمتك هى أن تجد التوتر وتزيله لكى يستعيد الممثل تدفق التركيز الذهنى والعاطفى

فقدان التركيز والاسترخاء

لاحظ الظروف التى يفقد فيها الممثل تركيزه، سوف تظهر كأنها فقدان للاقتناع والوضوح فى سطر حواره، وعدم اليقين من لغة جسده، لكن ذلك يختلف من شخص إلى آخر. حدد أين يحمل كل ممثل توتره، وإذا ما كان هذا التوتر يظهر فى الكتفين، أو الوجه، أو اليدين، أو المشية، أو الصوت.

هناك دائما سبب ما، فقد يشعر الممثل بأن شيئا قد "أربكه" (لقد أصبح بسبب ما فعله أو قاله شخص ما)، وهو الآن يحتاج مساعدتك لإصلاح هذه الصعوبة. وفى الأغلب يمكنك أن تقلل من قلق الممثل بإعادة توجيه اهتمامه، أو من خلال تذكّر شىء ما قام لتوه بفعله على نحو ناجح. إن الثقة، والتركيز، والاسترخاء، تسير معا جنبا إلى جنب، إننا نستعيد الثقة عندما يذكّرنا شخص نحترمه بما فعله على نحو جيد.

وعندما يتكرر فقدان الممثل لتركيزه عند نفس النقطة من المشهد، لاحظ ذلك دون أن توقف المشهد. فى العادة فإن الممثل يعرف ما يجرى ولديه أفكار عن سبب ذلك، ربما كانت هناك التفاتة خاطئة، أو انحناءة لالتقاط شىء ما تجعل الحذاء الذى يرتديه للدور يؤلمه على نحو يشتت تركيزه. وكثيرا ما يحدث ذلك لأن الممثل يشك فى معنى سطر الحوار الذى يلتقيه. ومن خلال طرح الأسئلة بشكل متعاطف فإنك تستطيع أن تحدد السبب وتعالجه.

افتقاد تواصل الذهن والجسد

هل أنت مقتنع بما تراه من أفعال جسمانية، وإيماءات، وطابع ما اخترت الممثلين للإيحاء به؟ إن هذا أمر صعب، لأنك "تريد" أن تكون مقتنعا، إنك "تريد" أن تشعر بنجاح الممثلين. لذلك يجب أن تكون أنت أيضا مسترخيا بما فيه الكفاية لكى تسمح للممثلين بأن يتركوا تأثيرهم عليك. فقط التحرر من التوتر هو الذى سوف يتيح لك بأن تكون لديك نفس الأحاسيس وردود الأفعال التى تكون لدى المتفرج. وأنت - فى النهاية -المتفرج الأول.

وبدلا من أن تصنع أحكاما حول "إما/ أو"، حاول الحفاظ على الإحساس بما هو عالٍ ومنخفض خلال المشهد. واستخدم ذاكرتك لاستعادة النقاط العالية فى المشهد -الأماكن التى كان الأداء فيها جيدا حقا. والآن يمكنك أن تتحول إلى النقاط الأقل نجاحا. قرر أين النقاط التى كنت فيها مقتنعا ومتأثرا، وأين فقدت اهتمامك وشعرت بالتباعد، ثم قدم المبادرة للممثلين لإصلاح ذلك. إنهم سوف يتذكرون حالات وعيهم من لحظة إلى أخرى، ويحددون المشكلات وأسبابها المحتملة. فى الأغلب الأعم، تكون المشكلة هى الأهداف المشوشة للتمثيل، والتى سوف نذكرها لاحقا.

وعندما تطلب من ممثليك حل المشكلات، فإنك تشجعهم على ممارسة عمليتهم الفنية التى يحبونها. ومهمتك هى أن تبدأ الاختيارات، وتشجعها، وتتخذها، حتى تستمر العملية الفنية فى التطور.

التوقع وليس التكيف

لاحظ جيدا جودة تكيف كل شخصية، فإذا كانت لدى الممثل حياة داخلية متنامية، وإذا كان ينصت ويراقب، فإن عملية التكيف تجاه العقبات سوف تكون واقعية كما هى فى الحياة. وبعض ردود الأفعال تحتاج إلى تفكير، وبعضها الآخر يجب أن يكون تلقائيا، فأنت لا تتوقف لكى تفكر إذا أعطاك شخص ما لكمة فى رأسك.

وعندما تأخذ شخصية فى توقع ما سوف تقوم به من رد فعل، أو تتأخر فى الاستجابة برد فعل، فإنك تعرف أن الممثل يعمل من خلال أفكار جاهزة. اجعله يجسد ـ سطرا بسطر ـ ما تضمنّه الشخصيات الأخرى فى لكماتهم وأفعالهم، واجعله يحمل الإشارات التى ترسلها الشخصيات الأخرى. إن هذا يجعل شخصيته تعمل من خلال الإدراك ـ الصحيح أو الخاطئ ـ لما حولها. إن رجل يخطب ود امرأة ـ على سبيل المثال ـ قد يفهم كبرياءها واستقلالها على أنه لامبالاة من جانبها، ويفترض على نحو خاطئ أنها ترفضه. والممثل الذى يأخذ طريقا مختصرة فى هذه العملية يسبق الزمن، أو من خلال فكرة زائفة يقوم برد فعل محسوب مسبقا لكنه خالٍ من الحياة. والعلاج هو أن تجعل الممثل يعيش العمليات الداخلية للشخصية، ويؤسسها لحظة بلحظة على الإشارات القادمة من الشخصيات الأخرى ـ تماما كما نفعل فى الحياة.

التمثيل فى حالة عزلة

قد لا يكون ممثل فى حالة تفاعل مع الممثلين الآخرين، أو قد يجذب الاهتمام لنفسه بدلا من أن يدعم المشهد. والممثل المتوتر يجهز ردود أفعاله بينما يجب تقرير الفعل فى اللحظة التى يكون فيها ضروريا. وعندما يكون الممثل حبيسا فى أفكاره المسبقة عما يجب أن يفعل، خذه فى حوار جانبى منفرد، وناقش معه إذا كانت مجرد الإشارة إلى الأفعال تكفى. يجب أن يكون الممثل مسترخيا، ويعيش اللحظة، ويثق فى أن النص سوف يؤدى على ما يرام. إن هذا المستوى من الثقة والراحة قد لا يكون سهلا فى استحضاره، لكن من المهم العثور عليه. وإذا لم يغذِّ

الممثل زملائه بالأفعال، فى تدفق من المشاركة، فإن الممثل سوف يفشل فى دعم بقية الممثلين.

ويمكن أن تخلق هذا التفاعل من خلال إشراك كل الممثلين فى ارتجال قصير ممتع. ضع فى اعتبارك التدريبات فى الفصل ١٩ فى جدول "تدريبات الارتجال"، خاصة المشروعين ١٩-٥ و ١٩-١٣ .لا تستخدم الارتجالات إلا إذا كنت مشتركا فيها وتقوم بإخراجها، وتشعر بالثقة بما يكفى لتجريها. واستخدمها بحرص مع الممثلين الذين لا تعرفهم بعد، لأن بعضهم قد بشعر بالتحدى أو أنها تمس كرامتهم. وبمجرد أن يشعر ممثلوك بالاسترخاء ويثقوا فيك، فإن الارتجالات يمكن أن تكون مبهجة ومنعشة ومفيدة لكى يتخلصوا من قلقهم ومخاوفهم.

عد الآن إلى النص كما هو فى السيناريو، واطلب من كل منهم:

يغذى تمثيله بالقليل من النوايا الخاصة.

يقرأ بشكل خاص ما سوف يأتى من الشخصية الأخرى.

(ج) يفكر قبل أن يصدر ردود أفعاله تجاه ما يأتى من الشخصية الأخرى.

(د) يحاول أن يقدم عقبة أو تحديا للممثل المشارك معه فى المشهد.

قم بإجراء المشهد عدة مرات، واطلب فى كل مرة ظلالا مختلفة. سوف يجد الممثلون متعة حقيقة فى محاولة الإنصات ورد الفعل. والآن سوف يرى كل منهم لحظات التأمل كأنها لحظات مشحونة تماما وليست لحظات من الصمت الفارغ.

إن المشاركة تجعل المشهد حيا وحقيقيا، وبعد أن تقوم بتأسيسه، قم ببساطة بتنبيه الممثلين عندما ترى أنهم يتوقفون عن التجاوب بين بعضهم البعض، هل هناك سبب خاص، أم أنهم أصيبوا فقط بالإرهاق؟ هل هناك ثغرة فى فهم أحدهم مما يتسبب فى هذا التراجع؟

فقدان الحياة الداخلية

الممثلون المدربون يتركون فى بعض الأحيان الحياة الداخلية لشخصياتهم تذوى، بينما الممثلون غير المدربين لم يواجهوا الفكرة، أو لا يعرفون كيفية

المحافظة عليها حية. لقد قمت ذات مرة بالإخراج لفريق من الممثلين أصحاب الخبرات المتفاوتة. البعض ممن لم يقوموا بالتمثيل من قبل ألقوا سطور حوارهم دون اقتناع، وكانت ردود أفعالهم فى غير توقيتها الصحيح. أخذتهم جانبا، وأظهرت لهم كيف يحافظون فى صمت على مونولوجهم الداخلى، فاستطاعوا تقديم أداء أفضل فى توقيت متناسب.

افعل ذلك مع كل فرد على حدة من ممثليك غير المدربين فقط، لا تجازف بممارسة الوصاية على ممثليك المدربين. خذ مشهدا يضم شخصيتين، واطلب من كل منهما أن يرتجل أفكار شخصيته فى صوت "داخلى" خفيض قبل كل سطر حوار وبعده. استكشف ذلك باستخدام تدريبات المونولوج الداخلى فى الفصل ١٩)التدريب ١٩-١٨" :الموعد الغرامى الأول")، والفصل ٢٠) التدريب ٢٠-٣" :ارتجال مونولوج داخلى"). درب ممثليك على أن يجدوا كل الأبعاد التى يمكن للشخصيات التى يقومون بها أن تكون واعية بها. وعندما يلعبون المشهد فى المرة التالية، سوف يكون مركبا ومثيرا للاهتمام.

إشارات تبادل الحوار: أن تدوس على الخطوط (أو سطور الحوار)

عندما يبدأ ممثل فى إلقاء سطر حواره بعد أن ينتهى ممثل آخر فذلك يسمى إشارة تبادل الحوار cue. والممثلون فى المسرح يتداخلون فى حوارهم ويقاطعون بعضهم البعض كما يفعل الناس فى الحياة. لكن هذا لا يفضل فى العمل السينمائى لأنه يجعل عمل المونتير شبه مستحيل. لذلك فإن الممثلين فى مشهد كوميدى -مثلا- يُطلب منهم الإسراع فى إلقاء الحوار دون تداخل، وبعد ذلك عندما يقوم المونتير بجمع اللقطات المنفردة معا، فإن من الممكن خلق تداخل يشبه ما يحدث فى الحياة

افتقاد النصوص الفرعية (المعانى المتضمنة بين السطور)

خلال البروفات، قم بتحديد كل جزء من النص، خاصة عندما يفقد أى ممثل تركيزه، بالتأكد من أن الممثلين يمكنهم تجسيد ما تحاول شخصياتهم الحصول عليه أو إنجازه فى كل لحظة محددة. إن كل سطر حوار، وكل نظرة أو لمحة، وكل

فعل، يجب أن يكون له هدف محدد، ويجب على كل ممثل أن يعرف لمن يوجه هذه الأفعال، وإذا ما كان قد حقق أهدافه أم لا. ويجب على كل تحديد أن يحتوى على:

(أ) فعل إيجابى من ضمير المتكلم

(ب) شخص أو شىء يقع عليه الفعل.

(ج) تأثير مقصود قد يتحقق أو لا يتحقق.

وعلى سبيل المثال:

"إننى أسخر من إيفان لكى أقلل من شأنه".

"إننى أضايق السجين لكى أجعله يعترف".

"إننى أهدهد طفلى حتى أوقف تألمه".

حاول أن تحافظ على تحسين وتنقيح وتحديد وتعريف كل هدف. واللغة هنا مهمة: فبقدر أهداف الممثل، سوف يكون أداؤه أقوى وأوضح. وعلى سبيل المثال سوف يكون من الضعف أن تقول: "هدفى هو أن أطلب من المدير أن يخبرنى من الذى أخذ المال من خزانة الصراف"، والأقوى أن تقول: "سوف أجعل المدير يقر الآن بمن سرق من خزانة المصرف". إن "أجعل" أقوى من "أطلب"، و"يقر" أقوى من "يخبر"، و"سرق" محملة بالمعنى أكثر من "أخذ".

يجب أن تعلم شخصياتك ما تريده، وممن تريده، وإذا ما كانت قد نجحت فى ذلك أم لا. حاول أن تجعل أهداف الشخصية أهدافا ملحة. وبتحديد الأهداف على نحو دقيق، فإن ممثليك سوف يبذلون جهدا أكبر للدخول إلى الشخصيات. إن لدى الممثل الآن الكثير مما يكسبه أو يخسره. لا تخف أن تطلب منه فى لحظة أداء ضعيفة: "هل يمكنك أن تزيد من رهانك على الشخصية هنا؟"، واتركه يتخيل كيف يحقق ذلك.

تعميم التفسير

توضيح الحدث الذى يدور، وتقسيمه إلى مراحل ودرجات، لكل درجة هدفها، يساعدان فى التغلب على مشكلة كبرى: إن الممثلين يحاولون لعب كل سمات الشخصية فى كل لحظة، إن هذا التناول الذهنى للشخصية يشوش الأداء ويربكه، وهو يجعل المشهد مرتبكا لا يحمل شكلا من أشكال التطور، بينما يجب أن يتحرك إلى الأمام فى زيادات مطردة قوية. هناك طريقتان لتنقية ذلك، الأولى هى أن تطلب من الممثل أن ينطق بصوت عالٍ بأفكار الشخصية الضمنية (الأفكار التى لا تصرح بها الشخصية)، كما فى التدريب ٢٠-٢" :ارتجال مونولوج داخلى" إذا كان ذلك ينصت على الممثلين الآخرين. إنك سوف تعرف أن ذلك يحدث عندما يعكس مونولوجه الداخلى كيف يمارس الآخرون أفعالهم عليه. وبالمناسبة، كن صريحا بشأن ألا يقوم الممثلون الآخرون بدورك كمخرج، لأنهم يعتبرون أنفسهم أكثر خبرة، فهذا سوف يؤدى إلى وجود العديد من المخرجين.

الابتعاد والافتعال

يعطى الممثلون فى العادة الكثير فى الأداء (فى الصوت، والأفعال، والحركة)، ولأنهم يخشون من عدم الوصول إلى المتفرج، وألا يكونوا "جيدين بما يكفى" أو "كبار فى الأداء بما يكفى"، فإنهم يوضحون تماما ملامح الشخصية. ولأنهم يراقبون أنفسهم ويحكمون عليها فإنهم ينفصلون عن الشخصية، ولكنك تستطيع أن تعيد تركيز الممثل من خلال العمل بالمونولوج الداخلى، وقد تطلب منه أيضا أن يحجب أحاسيس شخصيته عن معرفة الشخصيات الأخرى، كما نفعل فى الحياة. وذلك يمنح المتفرج عملا ليقوم به، كما يتيح التوتر الدرامى.

كما أن تحويل الشخصية إلى مفهوم ذهنى يؤدى إلى الانفصال عنها. لذلك يجب أن تصمم على أن يقوم الممثل بالتعبير عن شخصية فردية بعينها، وعندما يتحدث عن شخصيته يجب ألا يقول "هو"، وإنما "أنا"، وتحدث إليه كما لو كان هو الشخصية، وليس لاعب العرائس الذى يحرك دمية مستخدما تكنيكه. وقم على الفور بتحويل كل ما يقال بضمير الغائب أو المبنى للمجهول: "لقد جُعلت تنتظر"

إلى ضمير المتكلم والمبنى للمعلوم: "أنا أنتظر"، حتى يجد الممثل شيئا أكثر مباشرة ويمكن تمثيله.

فقدان التركيز والحميمية

يجب التحكم فى تفاعلات الممثلين، فلا تكون مزخرفة أو «ممثَّلة». إنك تعلم أن هذا يحدث عندما يقوم الممثل بحركات بدون دوافع، أو يروح ويغدو فى المكان، أو يطوح بذراعيه. إن الشخصيات تكتسب الطاقة والتركيز عندما تكون الإيماءات والحركات أقل ما يمكن. وفى فيديو مايكل كين "التمثيل فى السينما" (١٩٨٩) يوضح كيف أن الشخصية تبدو فى أكثر حالاتها تركيزا عندما يتغلب الممثل على ما يدفعه إلى أن يرمش بعينيه. وفى فقرة مضحكة بعنوان "عد رمشات العين" فى برنامج ديفيد ليترمان التليفزيونى، عرض لأول مرة تظهر فيها نانسى بيلوزى باعتبارها المتحدثة الرسمية بالبيت الأبيض، وهى تستمع إلى خطاب "حالة الاتحاد" بينما تقف بجوار ديك تشينى، فقد ترمش بعينيها ٢٩ مرة مقابل مرة واحدة منه.

ولكى تكون سهل الفهم والإدراك من جانب المتفرج، يجب أن تكون لأفعالك هدف، وتكون أقل ما يمكن، وتحدث فى نطاق ضيق، حتى أن من يراقبك من بعيد قد يتخيل أن لا شىء يحدث. وخلال عملى كمساعد شاب فى غرفة المونتاج فى شركة سينمائية كبرى، كنت أتسلل إلى موقع التصوير لأراقب من على بعد بينما كان يتم تصوير لقطة قريبة، لقد بدت ساكنة تماما، وبعد بعض الغمغمة من الممثلين، وصاح المخرج "ستوب"، قلت لنفسى: "مم... لا شىء حدث، لا يمكن أن تكون الكاميرا قد دارت". وفى اليوم التالى، وعلى الشاشة الكبيرة، رأيت مشهدا مشحونا بالتوتر حيث "كل شىء" قد حدث. لقد وقع المشهد داخل فقاعة صغيرة من المكان، اخترقتها الكاميرا تماما وعلى نحو حميم. وحتى الكاميرا البانافيجن الضخمة، فإنها تعتبر متلصصا حميما تماما، وتكشف عن أدق خلجات الوجه أو أرق ارتعاشات العين.

إن ممثليك ـ خاصة عندما يكونون معتادين على المسرح ـ سوف يحتاجون إلى قدر كبير من إعادة التأكيد على ذلك. اخبرهم أنهم إذا كانوا بداخل شخصياتهم، ويعايشون أفكار وأحاسيس الشخصية، فإن الكاميرا سوف تقوم بالباقى.

تحديد دائرة الممثل

أعد توجيه الممثل الذى يبالغ فى أدائه بأن تقول له: "تخيل أن هناك فقاعة فى الفراغ تكفيك لكى تضمك أنت وشريكك فقط، تحدث فقط إليه، هنا والآن، ليس هناك أحد آخر، أنتم الاثنان فقط"، سوف تتوقف الأصوات والإيماءات المبالغ فيها، وسوف تزداد قوة المشهد.

مواجهة العناد فى الاصطناع

قد تختار ممثلا لدور صغير، ثم تكتشف أن مفهومه عن التمثيل يأتى من الإعلانات التليفزيونية. ولتتخيل خادمتك تقوم بدور أم تليفزيونية غريبة الأطوار، قد يصلح ذلك لأم مسرحية، لكنه بشع هنا.

إن تحويل الدور لإيماءات وإشارات محفوظة يأتى من تجسيد "فكرة" الدور بدلا من الدخول فى وعى الشخصية. خذ خادمتك على جنب واجعلها تتحدث من خلال أفكار الشخصية ومونولوجها الداخلى. اطلب منها أن تتذكر شخصا تعرفه، ومن خلال صورته يمكن أن تصوغ نفسها، ويمكن أن تكون تلك طريقة ناجحة تماما للإمساك بالدور، وبمجرد أن تنشغل بالحفاظ على العمليات الداخلية للشخصية، فإنها لن تستطيع الخروج لتراقب نفسها وهى تمثل، وذلك هو جذر المشكلة. إن خادمتك تسكن الآن شخصيتها تماما، وتنطق وتتصرف من خلال وعى أصيل، والفرق بين ما فعلته الآن كالفرق بين الليل والنهار.

وعندما يقوم ممثل بإجبار أحاسيسه ويفشل فى خلق مصادر داخلية للشخصية، فإن لديك مشكلة خطيرة. وكملاذ أخير، قم بالتصوير بالفيديو لبعض من التمثيل غير الطبيعى، ثم اعرضه له على انفراد وقارنه ببعض اللقطات الأخرى لنفس الممثل وهو يؤدى أداء طبيعيا، سوف يشعر بالصدمة والإحباط عندما يرى نفسه على الشاشة بهذه الطريقة. سانده بأن تقول له أنك تريده أن "يكون"، وليس أن يمثل، وبسبب اليأس فإنه قد ينفتح أمام قيادتك له.

ومع ممثل يستعرض صوته على نحو لا يمكن علاجه، أو آخر اعتاد على الاصطناع، فالحل الأمثل هو أن تعيد اختيار الممثلين، وقد يؤدى ذلك إلى صدمة بقية فريق التمثيل الذين قد ينتابهم إلخوف من أنهم قد يكونون سيئين وأنك سوف تتخلص منهم.

ما هو القدر الكافى من البروفات؟

ربما يُعبر الممثلون عن خوفهم من أن مشهدا أُجريت عليه بروفات أكثر من اللازم. يجب عليك ألا تجرى بروفات لأى شىء دون خطط أو أهداف فى ذهنك، وإلا فإن الممثلين سوف يشعرون بذلك ويستاءون من ضياع وقتهم. خلال الإعداد للعمل، قرر أى المشاهد أكثر محورية، واستخدم القدرة المتنامية للمجموعة حتى تستطيع التركيز على مناطق المشكلات واجعل ممثليك يكتشفون الحلول. إن البحث عن أغوار المعنى، وتطوير الإدراكات التى تتدفق جيئة وذهابا بين الشخصيات، وخلق الروابط والأصداء مع الأجزاء الأخرى للسيناريو، مفيدة على نحو هائل. والتجريب بهذه الطريقة سوف يعود الممثلين على التغيير، حتى أنك قد تطلب فيما بعد إجراء تغييرات فى موقع التصوير فلا يضطربون أو ينزعجون.

«لقد تجمد الموقف»

إذا أصبح ممثل مقتنعا بأن العمل على تطوير الأداء يفسد أداءه، فعليك كمخرج أن تثبت العكس. ومع ذلك لا تمتد بالعمل إلى أكثر مما تستطيع أن ترى، وعندما تصل إلى الحد الأقصى الممكن تحول إلى مشهد آخر. وفى كل الحالات فإن العديد من المشاهد لا يمكن معالجتها كلا على انفراد لأنها مرتبطة ببعضها البعض. قم بالتبديل بينها، فهذا يحافظ على الطاقة العالية، كما يحافظ على انتباه الممثلين تجاه العمل ككل.

بعض النصائح: افعل ولا تفعل

حدد أهدافا إيجابية: قل، "انظر إذا فتحت الباب هذه المرة برفق"، وليس "هذه المرة لا تصنع ضجة وأنت تفتح الباب".

وجه اهتمام الممثل إلى نوع محدد من الفعل: قل "أود أن أراك تحاول تصور ماذا كان يعنى عندما استدرت بعيدا عنه"، واجعل الاقتراح محددا، وضعه فى لحظة معينة. إن الاقتراحات التى تتسم بالعمومية يمكن أن تنطبق فى أى مكان وليست مفيدة هنا.

اقترح نصا فرعيا مختلفا: مثل "حاول أن تغلق الباب فى وجهه بإحساس الحسم بدلا من الندم".

ذكِّر الممثلين بمن أين أتت شخصياتهم لتوها. قل لهم مثلا: "لقد أتيت لتوك من البورصة ورأيت مدخرات أبيك تتبخر"، إن هذا مهم خلال الإخراج، لأن الأفلام يتم تصويرها فى شذرات صغيرة وليست فى سياق ترتيبها الزمنى، والممثلون فى حاجة دائمة إلى معرفة الاتجاه. (أين تقع اللقطة التى يصورونها من سياق الأحداث -المترجم).

ذكِّر الممثلين بأنه لا يوجد أحد يراقبهم: اطلب من الممثلين تجاهل وجود فريق الفنيين، وأن يتصرفوا كأنهم وحدهم فى الحياة الحقيقية، ولا ينظروا أبدا إلى الكاميرا. إن ذلك يساعد على تفادى التمثيل لمتفرج متخيل.

لا تقم أبدا بالتمثيل لكى يقلدك الممثلون: إن هذا يتضمن أنك ممثل وأنك تريد نسخة من نفسك، لكنك لست ممثلا، وما تريده هو شىء ينفرد به الممثل. اسألهم عن حلولهم هم للمشكلات.

لا تقل أبدا "كن نفسك فقط": إن ذلك سوف يجعل الممثلين يقلقون: "ماذا يعنى حقا؟ كيف يرانى؟ ما هى نفسى التى يريدها؟" اجعل الممثل يركز بدلا من ذلك على عناصر تجربة الشخصية التى يؤديها.

لا تطلب أبدا شيئا "أصغر": إن الممثل سوف يأخذ ذلك على أنه نقد جارح. اطلب نفس القوة لكن بقدر أكبر من الحميمية، أو اطلب شيئا آخر حتى يبدو الأمر كتطوير وليس انتقادا أو لوما.

الفصل التاسع عشر
تدريبات ارتجال التمثيل

يحتاج كل مخرج إلى ممارسة بعض التجربة فى التمثيل، ويمكنك أن تتعلم بعض الأساسيات على نحو ممتع من لعب ألعاب الارتجال المسرحية، وهذا هو موضوع هذا الفصل. حاول أن تجرب كتابا مثل كتاب جون هودجسون وإيرنست ريتشاردز "الارتجال" (جروف بريس، ١٩٧٤)، وكتاب فيولا سبولين "الارتجال للمسرح: كتيب لتكنيك التدريس والإخراج"، الطبعة الثالثة (دار نشر جامعة نورث ويسترن، ١٩٩٩)، وهذا الكتاب الأخير كان جزءا من تأسيس مدرسة شيكاغو للارتجال، التى أفرخت العديد من الممثلين والكوميديانات والمخرجين.

وهناك بعض المخرجين السينمائيين، خاصة إنجمار بيرجمان، وجون كازافيتيس، وكين لوتش، ومايك لى، يستخدمون الارتجال كمصدر للدراما. لا تفترض أن ذلك أسهل من العمل من خلال سيناريو، فالمشاهد المرتجلة بأكملها بين أيدى الممثلين، يمكن للإيقاع والتطور أن يصبحا فاتنين، أو مهزوزين، أو مثيرين للجنون. وفى العادة فإن الممثلين يدورون حول مشكلة ما قبل أن ينطلقوا منها، وفى بعض الأحيان سوف تراهم - بسبب الإحباط أو الهلع - يدفعون شخصياتهم قسرا نحو الحل.

إن هذا يحدث - وإن على نحو أكثر رهافة - عندما يعمل الممثلون من خلال نص، لذلك فإن مفاجآت خبرتك فى الارتجال سوف تعدك لفهم كل مواقف التمثيل. سوف ترى أيضا أن أى إنسان يستطيع أن يمثل، بمجرد أن يشعر المرء بالحرية ويُسقط عنه أسلحته. وبمجرد أن تقوم أنت نفسك ببعض التمثيل، فإن

إرادتك للممثلين سوف تصبح مسألة العثور على المفاتيح ـ برفق وإتقان ـ والتى تفتح صعوبات كل فرد. والتدريبات فى هذا الفصل سوف تؤسس للآتى:

ـ التعلم الذى يكتسب عن طريق التجربة المشتركة لا يمكن نسيانه أبدا.

ـ قواعد التمثيل الأساسية القليلة تحتاج إلى التكرار لاستيعابها.

ـ إنك لا تستطيع أن تفكر مسبقا فى الارتجال، لذلك فإنه فى البداية مثير للرعب تماما.

ـ يتعلم الممثلون التكيف (مثلما يحدث فى الحياة مع عقبات غير مرئية) حتى يتخذوا مبادرة، ومن خلال المشاركة يصبحون فريقا واحدا.

ـ قد يمضى كل شىء فى طريق خاطئ على نحو مضحك، لذلك فإن الناس يتعلمون دون أن يشعروا بالإهانة.

ـ مثلما يحدث فى غرف موسيقى الجاز، فإن الممثلين (مثل العازفين) يعرفون متى "استوت" المقطوعة.

ـ الفشل بشجاعة هو نجاح حقيقى.

التمثيل والفعل (الممارسة)

للتمثيل نظرية عملية متماسكة، لكنه شىء يمكن لك أن تتعلمه من خلال الفعل فقط، لأنه يتطلب البصيرة النفاذة، والكثير من التركيز، وقدرا من الشجاعة. قم بارتداء ملابس فضفاضة مريحة لا تخشى عليها من الاتساخ، وقم بتغيير الشركاء من تدريب إلى آخر حتى تقوم بالعمل مع أناس غير مألوفين بالنسبة لك. حاول أن تلعب أدوار شخصيات بعيدة عن شخصيتك وعمرك وظروفك. ومن الارتجال توقع أنك سوف تتعلم الآتى:

ـ ما هو الشعور بأن أحدا يراقبك عن قرب.

ـ الشعور بالتحرر عندما يكون المرء مضحكا ويستمتع بذلك.

ـ المواقف المحرجة الشائعة التى يتعرض لها الممثلون.

ـ ما هو الشعور عندما يتلاعب بك ممثل آخر (انظر الفصل ٢٠" تدريبات التمثيل من خلال نص").

ـ كل ممثل إما أن يمارس فعلا على الآخرين وإما العكس.

ـ الممثل الذى يمسك بقوة بتحكمه يشعر بعدم الثقة فى النفس مثل الممثل الذى يتخلى عن ذلك.

ـ أحيانا يؤدى الارتجال إلى نقطة توقف، ويجب على الممثلين تحريك الموقف حتى يتطور.

ـ ما هو شعور الثقة أو عدم الثقة تجاه الممثلين الآخرين.

ـ يجب على كل ممثل أن يلتقط الفرص التى يتيحها له الممثلون الآخرون.

ـ التمثيل مع أناس تثق فيهم يزيل فيهم الشعور بالمنافسة وعدم الثقة بالنفس.

ـ الفشل هو الطريق إلى النجاح.

ـ يمكن لأى إنسان أن يتعامل مع ما هو غير متوقع بمجرد أن يسترخى.

ـ يشعر الممثل بسعادة غامرة عندما ينال الاستحسان والتصفيق بعد أن يقبل بالمخاطرة.

دورك كمخرج خلال الارتجالات

أغلب هذه التدريبات لا تحتاج إلا للشرح المبدئى من جانبك، والتأكد من أن الممثلين قد فهموا القواعد الأساسية ويحافظون عليها. وتحتاج التدريبات الأكثر تقدما من المخرج إلى اختيار أفكار الممثلين ودمجها معا، واتخاذ قرارات فى نفس اللحظة، وإلا فإن المقطوعة لن تبدأ على نحو صحيح. قد يبدو إخراج أحد الارتجالات متناقضا فى المصطلح، لكن المخرج فى الحقيقة بديل هنا عن المتفرج. فكل التدريبات سوف تستفيد من ردود أفعالك ليتمكن الممثلون من مواجهة مشكلات محددة فى الأداء التالى للمشهد.

ويعرف المخرجون الجيدون الكثير عن التمثيل وعن كل ممثل فى فريق التمثيل الذى يعمل معهم. إنهم يتعلمون الإحساس متى لا يرتفع شخص ما إلى مستوى

إمكاناته، وكيف يمكن التخلص من العقبة بشكل فعال. ومن إخراجك للارتجالات، يمكن أن تتوقع أنك سوف تكتشف الآتى:

- إلى أى حد يكون تواصلك واضحا، وما الذى تحتاجه لكى يتحسن هذا التواصل.
- كيف يحتاج كل ممثل إلى نوع خاص من التواصل.
- بماذا تشعر عندما لا يثق ممثل فى حكمك أو يتحداك.
- إلى أى حد يعتمد الممثلون على استجاباتك وردود أفعالك فى عملهم.
- كيف يقبل الممثلون المسئولية فى المشهد أو يتفادونها.
- كيف تواجه ممثلا سلبيا لكى يكون إيجابيا.
- كيف تبدأ مونولوجا داخليا فى ممثل تفتقد الشخصية التى يقوم بتمثيلها الحياة الداخلية.
- كيف تتفاعل الطبائع المختلفة للممثلين وكيف يمكنك أن تتفادى أن يتلاعب بك أحدهم.
- كيف أن لكل ممثل عادات وسلوكيات وأنماطا محدودة.
- ماذا يمكن للمخرج أن يفعل عندما يعتقد الممثلون أنهم قد وصلوا إلى أقصى حدودهم.
- كيف تشعر بالذنب عندما يعطى الممثلون أفضل ما عندهم ومع ذلك فإنك لا ترى ذلك.
- كيف تكتسب أقصى الثقة من الممثلين والفنيين (كل مخرج يحقق ذلك بشكل مختلف).
- ما هو شعورك عندما تأخذ أحد الممثلين لأقصى ما عنده، وكيف يشعر كلاكما بالرضى.

- رؤية النبضات (الموازير) والوحدات الدرامية

مسئولية المخرج الكبرى هى أن يفهم تطور الشخصيات وتغيرها فى علاقة ذلك بما يتوقعه من الارتجال أو النص. ومن خلال التدريبات التالية، يجب على المخرج أن يطور إحساسه بالنبضات -أى تلك اللحظات عندما تتغير الشخصيات فى طريقها لتحقيق هدفها. ولكى تجدد هدفك لذلك، عد إلى "النبضات" فى الفصل الثالث. إنك تستطيع أن تجرب تحديد النبضات فى كل فرصة يحاول فيها الناس فعل شىء ما. وبالوقوف فى طابور مكتب البريد، تستطيع أن تحدد النبضات عندما يتجادل الموظف وعميل أجنبى حول سعر البريد المطلوب لإرسال أحد الطرود.

دورك كممثل خلال الارتجال

قبل كل شىء، استمتع تماما بالارتجال. إن سحر التمثيل يكمن فى الدعوة إلى الحياة فى خطر وبكل القوة، ودون أن تكبح شيئا، وأن تنال رضا الجمهور عن ذلك. ومعظم الممثلين أناس خجولون امتهنوا التمثيل بتغيرات مهمة فى حياتهم. ولقد حان الوقت لتقوم أنت بذلك!

اجعل الجمهور يرى

لا تستخدم أى إكسسوار، وبدلا من ذلك استخدم خيالك الإبداعى لكى "ترى" المحيط من حولك والأشياء التى تستعملها. افعل ذلك باقتناع حقيقى، وسوف يرى الجمهور، ويصدق، ويفتتن بك. خلال شبابى عندما كنت أخدم فى القوات الجوية، جلست ذات مرة على السرير، وقد استيقظت لتوى من حلم، وأشرت عبر الثكنات باقتناع كامل، قال الذين كانوا من حولى: "ما هى الحكاية؟"، وكانوا يشعرون بقليل من العصبية، قلت بإيمان كامل: "سفينة فضاء، هناك، على الحائط". استداروا جميعا ليروها. وفيما بعد أخبرونى أنهم للحظات قليلة كانوا يصدقوننى تماما. عندما ترى سوف تجعل الآخرين يرون.

ابق فى حالة تركيز

التحدى الأول الأعظم هو أن تحقق التركيز وتحافظ عليه، أى أن عليك أن

- تفكر بأفكار الشخصية التى تمثلها.

- ترى الصور المادية والذهنية للشخصية.

- تعيش أحاسيس الشخصية.

- ترى وتسمع الشخصيات الأخرى وتعطى ردود أفعال لما يعطونك إياه، هنا والآن.

إن الارتجال يواجه الممثل بشكل دائم بالمفاجآت، لذلك فإنها سوف تجبرك على الخروج من الأماكن التى تختفى فيها، ولن تسبب لك بعد ذلك فقدان التركيز أو الخروج من الشخصية.

الحصول من التدريب على أفضل نتيجة

احتفظ باليوميات

إذا كنت جزءا من فصل دراسى للإخراج، احتفظ بملاحظات فى يوميات يمكن أن تصف فيها بصراحة أفكارك، وملاحظاتك، وأحاسيسك، عن الواجبات التى تقوم بها وعن زملائك. ومن فترة إلى أخرى، يمكن للمعلم على نحو منفرد أن يراجع الاتجاهات أو الملاحظات المهمة، ويخبر بها الفصل كله. يجب عدم الإفصاح عن أسرار أو هوية صاحب اليوميات دون تصريح منه.

وظيفة اليوميات أن تكون صماما للأمان، وقناة لمعرفة الاستجابات بما يسمح للمعلم أن يكون واعيا تماما بالأحاسيس والانتصارات التى يحققها كل طالب. ومن خلالها، يستطيع المعلم أن يعرف كل فرد بطريقته، ويمكن أن يرد عليه بشكل خاص وخصوصى.

قواعد آداب الجمهور

فى فصل دراسى، أو موقف تصوير أحد المشاهد، هناك دائما جمهور من نوع ما. والإتيكيت يقتضى من طاقم الفنيين والموجودين بالمصادفة فى المكان أن يبقوا صامتين وساكنين تماما، ويتفادوا تبادل النظرات مع الممثلين، ومع ذلك فإنهم يساهمون بكل ذرة من انتباههم فى دعم الممثلين. إن كل فرد فى الفريق والمجموعة يجب أن يدعم ويقدر الآخرين، خاصة إذا تضمن ذلك نوعا من التشجيع على التطور.

الفترة الزمنية

يمكن أن يقول المعلم «ستوب!»، أو عندما تتطور الثقة يمكن للجمهور أن يصفق إذا شعروا أن المقطوعة سارت على ما يرام. ومن خلال ذلك يتعود الممثلون على تلبية احتياجات الجمهور، ويمكن لطالب الإخراج أن يرى كيف اقترب تقييمه وحكمه من تقييم وحكم الجمهور.

التقييم والمناقشة

خلال التدريب، لاحظ مزيج التلقائية والتركيز الذى يأتى من الممثلين عندما يتقبلون تماما متطلبات دورهم. كافئهم دائما بالتصفيق عند نهاية كل مقطوعة. وبعد كل تدريب، تكون المناقشة القصيرة والمركزة مفيدة. إليك بعض النقاط المقترحة للمناقشة، لكن لا تتردد فى أن تتبع المجرى الطبيعى للنقاش. وخلال إبداء الملاحظات:

- قدم وصفا لما تم توصيله، مع تفادى التقييم بكلمات مثل "جيد" أو "سيئ".
- لا تقع فى الحديث بمفاهيم مجردة. إن المناقشة الأكاديمية تجعل الدافع للتطور فاترا.
- قدم وصفا للمراحل التى سارت فيها المقطوعة (البناء).
- عبر عن مشاعرك فى كل مرحلة (ماذا قدمت كل مرحلة).
- عبر بدقة عما ترك تأثيرا فيك، وكن محددا بقدر الإمكان.
- وكممثل أو كمخرج، أنصت بعناية للملاحظات، ولا تجادل أو تبرر ما فعلته. تعلم من الجمهور.

تدريبات الارتجال

تدريبات التمثيل فى هذا الفصل وفى الفصل التالى توحى أحيانا بأن التمثيل يدور أساسا بين شخصين. بالطبع يمكن للممثل أن يمثل وحده أو مع مجموعة كبيرة، لكننا إذا طبقنا ذلك فسوف يكون شبه مستحيل، لذلك تعاملت مع المشهد

الذى يضم شخصين على اعتبار أنه المعيار. والألعاب المسرحية التالية جيدة لبناء المهارات، وفى بعض الأحيان تتضمن درجة من البناء الذى تم التفكير فيه مسبقا، وفى أحيان أخرى لن تكون لدى الممثلات خطوط إرشادية مسبقة. وبعض هذه التدريبات سوف تُذكر فى هذا الكتاب لاحقا لأنها تشكل أدوات مفيدة عندما يشعر الممثل بالتوقف خلال البروفة أو التصوير. ومبادئ التمثيل الرئيسية التى سوف يتم استكشافها فى التدريبات سوف تكون كما يلى:

الفعل، والاستمرار فيه أثناء الكلام	١٩-١١
التكيف	١٩-٥، ١٩-١٢، ١٩-١٦، ١٩-١٧
التواصل	١٩-٥
الصراع الداخلى	١٩-١٩
التعامل مع الصراع	١٩-٨
التطور نحو عاطفة	١٩-١٤
التسامى بالعاطفة	١٩-٢٠
العبور بين عاطفتين	١٩-١٥
الإبداع داخل مجموعة	١٩-١٣
التركيز	١٩-١
تطوير الشخصية من خلال المعطيات	١٩-٦، ١٩-١٠
إلخيال الإبداعى	١٩-٢
الحياة الداخلية	١٩-٧
المونولوج الداخلى	١٩-١٨
الملاحظة	١٩-٥
المساواة فى المشاركة	١٩-٤

النص الفرعى (المعنى المتضمن غير الصريح)	١٩-٧
النزعة الدفاعية الملموسة	١٩-٤
الثقة	١٩-٣، ١٩-٤
الصوت والجسد كآلات تعبير	١٩-٩

التدريب ١٩-١ :انظر وكن منظورا

الهدف: استكشاف فكرة التركيز كعلاج للوعى بالذات. هذا التدريب يجعل كل شخص يعيش كيف أن من المثير للاضطراب أن يكون هناك من يراقبك عندما لا يكون ذهنك مشغولا.

القيام بالتدريب: نصف الفصل سوف يكون الجمهور ويبقى جالسا فى مكانه. النصف الآخر هم الممثلون، الذين سوف يقفون فى صف مواجهين الجمهور وهم ينظرون فوق رءوس الجمهور. أفراد الجمهور يجب عليهم بعناية دراسة وجوه الممثلين ولغة أجسادهم.

ـ المعلم يخبر الممثلين أن يصفّوا ذهنهم ويركزوا فقط على أن يكونوا أنفسهم.

ـ بعد دقيقتين أو اثنتين، يخبر المعلم الممثلين أن يتخيلوا وجود غرفة يعرفونها جيدا وكل شىء فيها.

ـ بعد دقيقة أو اثنتين، يخبر المعلم الجمهور والممثلين أن يتبادلوا الأدوار، ويكرروا الخطوتين السابقتين.

المناقشة:

١ـ الممثلون: ما هو شعور التركيز على أن "تكون نفسك"؟

٢ـ الجمهور: كيف تبدت أحاسيس الممثلين فى سلوكهم ومظهرهم؟

٣ ـ الجمهور: ماذا رأيت عندما تحول الممثلين إلى تخيل وجودهم فى الغرفة المتخيلة.

٤ ـ الممثلون: ما هو نوع العمل الذى يمكن للممثل أن يقوم به لكى يتفادى إحساس الشعور بالذات؟

التدريب ١٩-٢ :الجهاز المنزلى

الهدف: أن تصبح فى الروح شيئا لا يمكن أن تكونه

القيام بالتدريب: دراسة أحد الأجهزة المنزلية وهو يقوم بالعمل فى أقصى حالاته. فى الفصل، قم بإعلان الواجب الذى سوف تقوم به، ثم أعط تقمصا كاملا باستخدام كل جسدك والمؤثرات الصوتية مستخدما صوتك. حاول أن تعطى روح الجهاز بالإضافة إلى شكله وأفعاله، وأصواته. يجب على الفصل أن يختار شيئا للمعلم، الذى يبدأ القيام بالتدريب بنفسه (لقد طلبوا منى أكثر من مرة أن أقوم بدور السيفون). من الطبيعى تماما أن تشعر بالسذاجة أو البلاهة، وكذلك الوعى المؤلم بالذات. استخدم ما تعلمته فى التدريب ١٩-١ لتحافظ على التركيز.

أمثلة لما يمكن تقمصه:

جهاز تحضير القهوة، كيس قمامة ممتلئ عن آخره، سيفون حمام، موتور سيارة بارد لا يدور، فتّاحة علب كهربائية، صلصة تندلق، سلّاكة بلاعات، حنفية تتساقط منها قطرات ماء، غسالة ملابس تدور، مكنسة كهربائية، فرشة أسنان أثناء التنظيف، جهاز تحميص الخبز، كسارة بندق، عسل ينساب، طحّانة بن، فتاحة فلين الزجاجات، وحدة التخلص من القمامة، قفل باب صدئ، آلة نسخ مستندات، خلاط به كتل، منبه راديو عندما يبدأ العمل، طابعة كومبيوتر.

المناقشة:

١ ـ متى كان الممثل واعيا بذاته، ولماذا؟

٢ ـ فى أى جزء من جسده يمكنك أن تحدد التوتر بسبب الوعى بالذات؟

٣ ـ هل وصل الممثل إلى التركيز، ومتى؟

٤ ـ فى أى جزء من التقمص شعرت فعلا بالآلة المنزلية؟

التدريب ١٩-٣ :الطيران مغمض العينين

الهدف: استكشاف الثقة وقرار أن يشعر المرء بالاعتماد على شىء آخر أو شخص آخر.

القيام بالتدريب: مكان البروفة يتحول إلى خليط غير منتظم من العقبات. يتم تقسيم الممثلين كل اثنين معا. أحدهما مغمض العينين ويدور حول نفسه عدة مرات حتى يفقد الاتجاه. الآن يمشى بأسرع ما يستطيع -بدون أن يلمسه زميله، لكنه يهمس له بالإرشادات التى يستجيب لها بالحركة. وكتنويع على التدريب يمكن للزميل الذى يرى أن يقود زميله مغمض العينين من خلال اللمس. بعد بضع دقائق، يقوم المعلم باستبدال الأدوار بين الزميلين.

المناقشة:

الممثل: ما هى أحاسيسك وإحساساتك لكونك تعتمد بشكل كامل على شخص آخر؟

من الذى كان يأخذ المبادرة فى معظم الأحيان؟

المعلم/ الجمهور: بماذا أخبرتك لغة الجسد حول ردود أفعال الناس المختلفين بالنسبة للاعتماد على شخص آخر؟

التدريب ١٩-٤" :إلخشب"

الهدف: استكشاف الثقة، والشراكة المتساوية، والميل الملموس للدفاع عن النفس.

القيام بالتدريب: يتم تقسيم الممثلين كل اثنين معا (من نفس الجنس أو رجل وامرأة)، أحدهما يكون قطعة خشب والآخر يجب أن يحاول أن يوقف قطعة إلخشب بشكل متوازن. يمكنك أن تستخدم أى جزء من جسدك (ما عدا يديك) لكى تمسك بقطعة إلخشب التى تقع وتوقفها مرة أخرى. بعد بضع دقائق، بدِّل الأدوار. يجب أن يكون الممثلون قادرين على التواصل الجسمانى مع أناس قد لا يعرفونهم أو لا يجدون فيهم جاذبية. فى العديد من مواقف التمثيل يجب على كل فرد أن يتشارك فى التحكم، ويكون مستعدا لأن "يمسك" الشريك أو يمسكه الشريك، ومع ذلك لا يأخذ أى منهما إلا المبادرة للحظة قصيرة. يجب ألا يعتبر أحدهما أنه المسيطر فى العلاقة طوال الوقت، ولا إلخاضع طوال الوقت.

المناقشة:

ما هى أفكارك وأحاسيسك، عندما يكون هناك اتصال جسمانى مع شخص لا تعرفه جيدا؟

إلى أى حد كانت قطعة إلخشب حرة ومستجيبة للجاذبية؟ (من فيكما جعل المشاركة أسهل؟)

إلى أى حد كانت قطعة إلخشب مستجيبة لأن تثق فى أن الشريك سوف يمسك بها؟ أو أن تسقط إلى الوراء وتقف بصلابة؟

هل كان أحد الشريكين يميل إلى التحكم فى الموقف؟

التدريب ١٩-٥ :صور المرآة

الهدف: الملاحظة الدقيقة والتكيف لحظة بلحظة بدون توقع.

القيام بالتدريب: أنت تصل أمام مرآة الحمام، تقترب من سطحها، وتبدأ فى القيام بروتينك الصباحى. شريكك هو صورتك فى المرآة، وهو يفعل كل ما تفعل، بشكل معكوس كما يبدو فى المرآة. استبدل الأدوار بعد بضع دقائق.

المناقشة:

إلى أى حد نجحت المرآة فى نسخ الأفعال، بدون توقع أو بدون تأخير؟

هل ظل الشخص فى الشخصية؟

إلى أى حد كان روتين الشخص صريحا وكاملا؟ من قبل المخاطرة وكانت مشاعره أكثر وضوحا؟

التدريب ١٩-٦ : من، وماذا، ومتى، وأين؟

الهدف: تطوير فورى للشخصية والموقف من خلال المعطيات وبدون إكسسوار.

القيام بالتدريب: يحدد المعلم ممثلا، ثم يطلب من الآخرين أن يختاروا المعطيات لكى يقوم الممثل بأدائها: من، وماذا، ومتى، وأين. يقوم الممثل بتنفيذ فعل ملائم –داخل الشخصية– لدقيقة أو اثنتين. ثم يوقف المعلم التمثيل عندما يصبح

الأداء طويلا بما فيه الكفاية، أو عندما يتوقف التطور. يقدم الفصل تقريرا عما رأوه يحدث وما الذى تم توصيله. يقول الممثل باختصار ماذا كان يقصد. على سبيل المثال:

من (الذى يوجد الآن)؟ فلان الفلانى، عمره كذا.

أين (هو)؟ فى صالة المطار.

متى كان ذلك)؟ عشية عيد الميلاد، فى وقت متأخر من الليل.

ماذا (يحدث)؟ إنه ينتظر والديه ويجب أن يقول لهما أنه فقد وظيفته.

المناقشة:

ما الذى يبدو أنه كان يجرى داخل الشخصية؟

متى كان الأداء مقنعا، ومتى كان زائفا؟

ما هى المقاصد التى لم تكن طبيعية؟

هل تذكر أن يتفاعل مع محيطه؟

هل قام بكل المهام؟

هل كان هناك تغير أو تطور مهم؟

ملاحظة: من هذا التدريب فصاعدا، يمكن أن يقوم الفصل بالتصويت برفع الأيدى فى صمت. المخرج يوقف الأداء عندما يعتقد معظم الجمهور أن التطور الدرامى قد تجاوز ذروته.

التدريب ٧-١٩ :منفردا، وبدون كلام

الهدف: فعل يومى عادى غير مميز من أجل توصيل أفكار ومشاعر داخلية لشخصية حياتها مختلفة تماما عن حياة الممثل.

القيام بالتدريب: من خلال فعل ما (ماذا)، وبدون استخدام إكسسوار، اخترع من، وأين، ومتى لكى تجسد شخصية لمدة ثلاث دقائق. يجب على الممثل أن يكون

قادرا على القيام بفعل يومى وجعله مثيرا للاهتمام، لذلك تجنب أن تروى قصة أو دراما متوترة من أى نوع. من الاقتراحات:

وحدك فى منزل شخص ما (من هو هذا الشخص؟)، حيث تقوم باستكشاف (أ) الثلاجة، (ب) الحمام، (ج) غرفة نوم شخص آخر أعطيت لك.

العثور على صندوق للألعاب طفولتك لم تره منذ سنوات عديدة.

فض غلاف طرد انتظرته طويلا.

الانتظار فى صالة عيادة طبيب الأسنان.

كتابة قائمة بقالة لإعداد وجبة لضيوف خاصين.

تجريب قطعة ملابس جديدة.

تعاطى دواء.

العناية بحيوان أليف.

أخذ الدراجة للتجول بعد انتهاء فصل الشتاء.

تنظيف صندرة والديك.

تلميع الأحذية.

النظر من النافذة.

انتظار مكالمة تليفونية.

ترتيب الملابس المغسولة.

الفرجة على برنامج رياضى.

استراق السمع على محادثة مثيرة للاهتمام فى أحد المحلات.

المناقشة:

فى أداء محدد، ما الذى كان مثيرا للاهتمام، وما الذى جذبك فيه لتراه؟

هل استطعت أن ترى ليس فقط الشخصية ولكن المحيط حولها أيضا؟

متى كسر الممثل تركيزه؟

لماذا؟

التدريب ١٩-٨ : اثنان، بدون كلام

الهدف: أن توصل من خلال التفاعل شيئا من الأفكار والمشاعر الداخلية للشخصيتين، باستخدام أحد الأفعال اليومية الذى يتضمن عنصرا ما من الصراع.

القيام بالتدريب: من خلال فعل (ماذا) وبعدم استخدام إكسسوار، اخترع من، وأين، ومتى لكى ترسم الشخصية. عليك أن تتفادى رواية قصة أو دراما قوية، واستخدم الفعل مع أقل القليل من الحوار أو بدونه. حاول الآتى:

إصلاح سيارة.

إعداد سرير لاثنين.

شراء مجلة.

خلع دبلة من الإصبع.

حمل كيس قمامة ثقيل.

غسل الأطباق المفضلة بعد وجبة خاصة.

غسل شعر طفل.

تصوير فوتوغرافى لموديل.

إقامة خيمة.

لعب كرة الطاولة.

محاولة إدخال قطعة أثاث ثقيلة من ممر الباب.

الانتظار عند الباب حتى تتوقف عاصفة مطر ثقيلة.

كتابة مخالفة سرعة بعد انتهاء المحادثة مع السائق.

الفرجة على برنامج تليفزيونى: أحدكما معجب به، والآخر لا.

غريب فى الطائرة بجوارك يسند رأسه على كتفك إذ يغط فى النوم.

المناقشة: هل استطاع الممثلان خلق:

شخصيتين لكل منهما هويته المميزة؟ (من)

محيط يمكن التعرف عليه وتصديقه -الريف، مساحة مفتوحة، المدينة، ميدان، غرفة -واستطاعا استخدامه؟ (أين)

فترة محددة من اليوم والعصر؟ (متى)

توتر يمكن تصديقه؟

موقف لا يتطلب كلاما؟

تفاعل حيث لم يكن أحدهما مسيطرا على الحركة فى النمرة؟

هل رأيت تواصلا ومشاركة وتكيفا؟

التدريب ١٩-٩ :البرطمة بكلام غير مفهوم

الهدف: استخدام الصوت كأداة تعبير غير لفظية، واستخدام صفات الجسد والصوت كأدوات للتوصيل فى العادة، بمجرد أن يكون لدى الممثلين سطور حوار، يتوقفون عن الفعل بجسدهم كله. هذا التدريب يحفز الكلام، لكن لا تؤكد على المعنى اللفظى مقابل التأكيد على القصد المتضمن.

القيام بالتدريب: باستخدام الأمثلة فى التدريب ١٩-٨، قم بتنفيذ الفعل ذى الصراع، مستخدما الأصوات غير اللفظية كلغة للشخصية.

المناقشة: كما فى التدريب ١٩-٨.

كيف تعامل الممثلان مع المحادثات ذات الألفاظ غير المفهومة؟

هل أصبحا طبيعيين؟

التدريب ١٩-١٠ :منفردا، ومع الكلام

الهدف: خلق شخصية، باستخدام (من، وأين، ومتى، وماذا)، واستخدام الفعل والكلام.

القيام بالتدريب: لخلق شخصيتك، تذكر أن تطورها من خلال الأفعال. لا تجلس ساكنا وتعتمد على المونولوج. إليك بعض الاقتراحات:

مكالمة تليفونية صعبة.

إعادة بناء محادثة مؤلمة.

كتابة الملاحظات الافتتاحية لخطاب هام.

القيام ببروفة أمام مرآة الحمام عن حضور محاكمة مخالفة مرور.

الاستعداد لإخبار شخص ما حول خيانة.

الإعداد للدخول إلى رئيسك فى العمل لطلب علاوة.

القيام ببروفة عن طرد قريب لحوح جاء لزيارة قصيرة ثم بقى لفترة طويلة.

الشرح لمستخدمك الجديد لماذا يجب أن تبدأ العمل الجديد مرتديا زى الغوريلا.

رأسك محشور بين درابزين نصب تذكارى. أحدهم ذهب لاستدعاء رجال الإطفاء، وأنت تحاول صياغة تفسير لما حدث.

مقلب قد أخفق، وأنت يجب أن تشرح الأمر للضحية الغاضب.

المناقشة: هل قام الممثل بالآتى:

١ ـ خلق شخصية يمكن تصديقها؟

٢ ـ المحافظة على فعل يتطور؟

٣ ـ جعل الموقف يتطور؟

٤ ـ جعلك ترى الأشياء المادية والبيئة المحيطة؟

التدريب ١٩-١١ : ثنائى، مع الكلام

الهدف: الاستمرار فى محادثة وتطوير الفعل فى نفس الوقت.

القيام بالتدريب: كل من هذه الاسكتشات يتطلب محادثة وفعلا ماديا مصاحبا للمحادثة، ويجب أن يكون لهما هدف. لا تتعجل فى أدائهما، ولا تشعر أنك مضطر للكلام طوال الوقت. من الأمثلة التى يمكن أن تجربها:

تناول وجبة والمناقشة حول موضوع متفق عليه من قبل.

توضيح طريقة استعمال أداة من أدوات المطبخ لأحد أفراد العائلة.

العبور بقطعة كبيرة من الأثاث من خلال الباب.

المناقشة مع ابنك أو ابنتك حول درجات الدراسة الضعيفة.

طلب استرداد بعض المال الذى استدانه الشخص الآخر.

شراء شىء محرج من الصيدلى.

إخبار شخص ما أنه لم يؤد العمل جيدا.

تعليم صديقك قيادة السيارة.

تعليم شخص ما إحدى الرقصات.

المناقشة: هل استطاعا:

١ ـ المحافظة على المناقشة والفعل مستمرين جنبا إلى جنب؟

٢ ـ المحافظة على العالم المادى الذى خلقاه متسقا؟

٣ ـ أنصت كل منهما للآخر وعبر له عن نفسه معا؟

٤ ـ المشاركة فى المبادرة على قدم المساواة؟

٥ ـ السماح للمقطوعة بالتطور بشكل تلقائى؟

٦ ـ تطوير الشخصيات على نحو مثير للاهتمام؟

التدريب ١٩-١٢ :اصنع شخصيتك

الهدف: أن تضع الممثل ـ باعتباره الشخصية ـ فى أيدى الجمهور.

القيام بالتدريب: قف أمام الفصل، فى أحد الأزياء، باعتبارك شخصية اعتمدت فيها على شخص تعرفه وترك تأثيرا كبيرا عليك. سوف يسألك الفصل أسئلة ليستكشف بها من أنت، وإجابتك بها من أنت، وإجابتك تكون من داخل الشخصية. يجب أن تبقى الشخصية على المسرح حوالى عشر دقائق، ويتم القيام باسكتشين أو ثلاثة على الأكثر فى الحصة، حتى يكون التفاعل فى أقوى حالاته.

المناقشة: هذا التدريب يمكن أن يكون سحريا بحق إذا تم أداؤه بإخلاص، فهو تدريب قوى فى تصوير الشخصيات ويمكن أن يدل على الكثير من قيم ومؤثرات الشخصية. قد تكون هناك حاجة قليلة للمناقشة إذا سار التدريب على ما يرام. عليك أن تتصرف من وحى اللحظة.

التدريب ١٩-١٣ : مواقف جماعية

الهدف: انضمام المجموعة كلها فى خلق جماعى.

القيام بالتدريب: هذه هى مواقف تشارك فيها الأفراد فى المجموعة ككل. يجب الاتفاق مسبقا على (أين) و(متى). والهدف هو المحافظة على شخصيتك فى نفس الوقت الذى تشترك فيه فى تطوير المقطوعة. من أمثلة المواقف:

شد الحبل.

التفاهم مع سكير يثير صخبا.

شخص ما أصيب فى الطريق.

حفلة لمفاجأة صاحبها.

شخص يغمى عليه فى قطار مزدحم.

سائق حافلة يتوقف لأن راكبا يرفض أن يدفع.

أحد الجيران يعترض على إقامة حفلة.

موظف شركة الطيران يعلن تأخيرا للركاب الغاضبين.

شـرطى يحـاول القـبض علـى شـخص مـا خلال مـظـاهـرة، ويـتـجـادل مـعه المزدحمون.

المناقشة:

كم فعلا فرعيا كان يجرى خلال الفعل الرئيسى؟

هل ظل كل ممثل فى شخصيته؟ (هنـاك إغراء لفقدان التركيز بالنسبة للشخصيات الثانوية).

كيف تطورت المقطوعة؟

ما هى الحلول الوسط التى أجراها الناس للإبقاء على الفعل الرئيسى؟

التدريب ١٩-١٤ : تطوير عاطفة

الهدف: ممثل أو اثنان، يطلب منهما ارتجال مشهد يصل إلى ذروته فى عاطفة محددة لدى شخصية أو أكثر.

القيام بالتدريب: قم بهذا التدريب بعد أن يكتسب الفصل قدرا معقولا من الانسجام والخبرة. يجب على المؤدين اختراع شخصيات وموقف، ثم يطورون هذا الموقف حتى الوصول إلى عاطفة محددة. يمكن للفصل إيقاف الاسكتش عند الوصول إلى هذه العاطفة، أو عندما تتوقف المقطوعة عن التطور. يمكن أن تكون العاطفة التى تشعر بها إحدى الشخصيات هى الغضب، الشك، التعاطف، الراحة، الغيرة، الرفض، الحب، الأسف، عدم التصديق، الود، الاسترخاء، التفوق، الدونية.

المناقشة: يُطلب من الممثلين بناء نتيجة يتفق عليها، وهناك إغراء كبير فى الهروب من هذه النتيجة بسبب الرغبة فى التلاعب بالموقف. تنطبق كل المعايير المذكورة فى التدريبات السابقة، لكن الاعتبارات المهمة هنا هى:

هل كان التفاعل قابلا للتصديق؟

هل وصل التفاعل إلى العاطفة المحددة؟

إذا لم يكن ذلك قد حدث، لماذا؟

هل كان التطور مطردا أم لا؟

هل كانت المبادرة مشتركة على قدم المساواة؟

التدريب ١٩-١٥ : الانتقال من عاطفة إلى أخرى

الهدف: صنع تغير قابل للتصديق من عاطفة إلى أخرى

القيام بالتدريب: مثلما فى التدريب ١٩-١٤ ?فيما عدا أن الممثلين يبدأون فى وسط العاطفة، ويشقون طريقهم نحو العاطفة التالية. ابدأ بعاطفتين يتم الانتقال بينهما، وإذا أردت تحديا أكبر جرب الانتقال بين ثلاث عواطف.

المناقشة: مثل التدريب ١٩-١٤.

التدريب ١٩-١٦ :الانتقال بين قنوات التليفزيون

الهدف: إشراك المجموعة فى ابتكار فورى ولم يسبق التفكير فيه.

القيام بالتدريب: قسم الفصل إلى ممثلين وجمهور. الجمهور يشاهد برنامجا تليفزيونيا، والممثلون هم ممثلو البرنامج التليفزيونى. عندما يصل موقف معين (مواجهة الموت مثلا) إلى حالة من عدم التطور، قد يمسك أحد أفراد الجمهور بريموت كونترول ويغير القناة، ويعلن ما هو البرنامج الجديد. يجب على الممثلين الآن تطوير الموقف (مثل مواجهة الموت) ليلائم شكل البرنامج الجديد، حتى يقرر أحد أفراد الجمهور تغيير القناة مرة أخرى. بعد فترة، يتم تبادل الأدوار بين الممثلين والجمهور. من المواقف المقترحة:

الإقناع والاقتناع.

مواجهة سلطة.

الهروب من التزام.

العودة للمنزل.

مقابلة تغير مجرى الحياة.

مواجهة الموت.

خداع صديق.

المناقشة:

ما هو مدى ابتكار الممثلين؟

ما مدى أصالة المواقف بالمقارنة مع برنامج تليفزيونى حقيقى؟

بأى درجة من السرعة كان الممثلون والجمهور قادرين على إجراء التغيير؟

إلى أى درجة كانت الأدوار موزعة بالتساوى؟

هل وقع بعض الممثلين فى أدوار تحكمية من جانب أو سلبية من جانب آخر؟

التدريب ١٩-١٧ :مؤتمر بيع الفيديو

الهدف: كما فى التدريب ١٩-١٦.

القيام بالتدريب: نفس أفكار التدريب ١٩-١٦ ?فيما عدا أن الموقف هو اجتماع كبير لتاجر شرائط فيديو، يعرض طرح برامج الفيديو غير المباعة بخصم كبير. الجمهور مؤلف من مشترين أمامهم على منصة البيع شرائط فيديو بها كل شىء متخيل. لأن هذه الشرائط لم يتم بيعها، فمن المحتمل أنها مشوشة، أو من درجة رديئة، أو مليئة بكليشيهات نمطية. عندما يقرر الجمهور أن يرى عينة جديدة، يذكر أحد أفراد الجمهور عنوان الفيديو الجديد:

اطبخ بنفسك.

أفلام عن الطبيعة.

كوميديات من الخمسينيات.

أفلام السفاحين.

دروس بيولوجية.

فن البيع.

رومانسيات للمراهقين.

دروس تجميل لمن تجاوزوا الخمسين.

المناقشة: مثل التدريب ١٩-١٦ ?لكن التركيز على العفوية وسرعة التكيف. هل شارك الجميع على قدم المساواة.

التدريب ١٩-١٨ : موعد غرامى لأول مرة

الهدف: العمل من خلال المونولوج الداخلى. يتطلب هذا التدريب قدرا كبيرا من التركيز من كل المشاركين فيه، لكنهم سوف يستمتعون تماما. إنه يوضح كيف أن الممثل يستغرق وقتا ليستمع إلى الصوت الداخلى لشخصيته. والاستماع الدائم لهذه الأصوات يضيف ثراء وغموضا لأى دور. تذكر أن "الفعل الحقيقى فى أى دور هو الفعل الداخلى"، والذى يسرى خلف كلمات الشخصية وأفعالها الجسمانية.

القيام بالدور: رجل وامرأة اعد لهما أصدقاؤهما موعدا غراميا لأول مرة. إنهما يلتقيان فى حانة ويناقشان كيف سيقضيان الليلة معا. هناك داخل الشخصية (أ) سمات متصارعة ينطق بها طلبة الفصل الذين يجلسون خلفه وهم يقومون بدور أفكاره. بينما يتحاور الممثلان يقول الجمهور الفكرة التى يفترض أنها تدور بداخل الشخصية (أ) الذى يستمع لها ويستجيب بشكل واقعى بما ينعكس على كلماته أو تصرفاته التالية. لا يمكن للشخصية (ب) أن تسمع هذه الأصوات، وتستجيب فقط لأقوال وأفعال الشخصية (أ)، الذى قد تكون لديه مجموعة من "الأصوات الداخلية"، وربما لا تكون له أية أصوات. وقد تتداخل الأصوات وتتجادل مع بعضها البعض. يجب أن يحصل (أ) على كل ما يحتاجه من الوقت لتقييم هذه الأصوات والاستجابة لها، بينما يظل فى الشخصية. السمات الشخصية (ولكل سمة صوت يعبر عنها) قد تتضمن أربعا من السمات التالية:

الحاجة إلى إثارة إعجاب الطرف الآخر.

الخوف من أن يتلاعب به الطرف الآخر.

الخوف من الرفض.

القلق من دفع الحساب.

الحاجة إلى أن يكون متميزا.

الشعور بالذنب تجاه شيء ما تكون قد فعلته.

الحاجة إلى أن يكون طبيعيا.

الخجل (الشعور بعدم الرضا عن نفسك).

الحاجة لإحراز انتصار.

الكبرياء.

المناقشة:

كيف تعاملت الشخصية (أ) مع الأصوات الداخلية؟

ما هى المؤثرات الملحوظة أكثر لديه؟

أين كسر الممثل (أ) الشخصية؟

هل قدمت الشخصية (ب) دعما جيدا للموقف؟

ما هى أكثر الأفعال الداخلية إقناعا وإثارة للاهتمام؟

تنويعات: يمضى الشخصية (أ) والشخصية (ب) فى المشهد مرة أخرى، لكن الشخصية (أ) تستبطن الأصوات الداخلية من خلال تخيلها بدلا من سماعها عندما ينطق بها أفراد الجمهور. غالبا سوف يصبح المشهد مختلفا بدرجة مثيرة، وسوف يوضح كيف أن الصراع الداخلى الحقيقى يضيف الكثير على عمل الممثل.

التدريب ١٩-١٩ :الصراع الداخلى

هذا التدريب مستوحى من خطاب ريتشارد نيكسون الشهير: "أنا لست محتالا".

الهدف: تصوير التوترات المتعارضة للشخصية، لكن دون الكشف عنها على نحو مباشر.

القيام بالتدريب: الشخصية هى أحد المشاهير فى الأخبار، يريد أن يكون مفهوما على نحو صحيح. إنه يبدأ بعبارة: "لأننى أعتقد أنه قد يكون لديكم فكرة خاطئة عنى، سوف أقول لكم ما لا يعرفه معظم الناس". وبعد أن تتحدث الشخصية لفترة، يسمح للجمهور بأن يطرح أسئلة محددة.

المناقشة:

متى كانت الشخصية صادقة؟ ومتى كان مزيفا ومتكلفا؟

متى كان يخفى الحقيقة؟

كيف عرفت أنت ذلك؟

ماذا كان المثير للاهتمام؟ وماذا كان الأقل إثارة للاهتمام؟

التدريب ١٩-٢٠ : مضطران للوجود معا

الهدف: اكتشاف فكرة أننا فى الحياة نادرا ما نعبر عما فى أذهاننا، وبدلا من ذلك فإننا نتسامى بمشكلاتنا التى لا تحل من خلال الموقف الذى نعيشه.

القيام بالتدريب: ضع شخصيتين غير منسجمتين معا فى موقف عمل يمكن تصديقه. فى إطار السلوك المعتاد والمتحضر، سوف يمضى كل منهما فى خطته وأهدافه فيما يتعلق بالناس الآخرين. يجب أن يأخذ الممثلان وقتهما للحفاظ على المونولوج الداخلى (الصامت). لا يتم تحديد قضايا بعينها، فاحتياجات وردود أفعال الشخصيتين يجب التعبير عنها من خلال العمل الذى يقومان به معا. يجب عدم التحديد المسبق لما إذا كان الاثنان سوف يجدان تكيفا متبادلا بينهما.

المناقشة:

هل تطورت كل شخصية؟

هل وجدت كل شخصية طريقة للتعبير عن قضاياها من خلال العمل؟

هل اختارت كل شخصية مسارا يمكن تصديقه؟

هل بقى كل منهما مركزا فى الشخصية؟

هل وجدا طريقة معقولة للتعاون؟

هل تصدق النهاية التى انتهيا إليها؟

هل حقق أحدهما أو كلاهما الرضا، وهل "انتصر" أحدهما؟

ما هى اللحظة الإجبارية فى المشهد، وما الذى جعلها كذلك؟

تنويعات: العب المشهد مرة أخرى، هذه المرة تضيف كل شخصية أفكارها بصوت خفيض. ثم العب المشهد مرة أخرى من خلال مونولوج داخلى صامت.

المناقشة: هل الاضطرار لارتجال الأفكار غيَّر أو طوَّر المشهد؟ هل ترى أن استخدام هذه الطريقة يمكن أن تحل مشكلة فى أحد مشاهد السيناريو؟

الفصل العشرون
تدريبات التمثيل من خلال نص

هذه التدريبات - التى تطور مهارات مهمة فى تفسير النصوص - تؤتى أفضل النتائج إذا أخذت المشاهد من مسرحية قوية، برغم من أنها لن تكون سينمائية فإنها تحمل الكثير من الإمكانات للممثلين. إننى أفضل مسرحية هارولد بينتر "مصعد الطعام" لأنها تحافظ على تفاوت قاتم بين ما تقوله الشخصيات وما تفكر فيه. عليك أن تتفادى الكوميديا الصريحة لأنها تتوجه إلى جمهور حقيقى، وأنت لا تريد من ممثلين أن يسعوا لمجرد إثارة الضحك. قم باختيار مشاهد قصيرة حتى يكون هناك زمن وطاقة كافيان للمناقشة.

تفكيك المشهد

يجب على المخرج والممثلين أن يقرأوا المسرحية كاملة، ثم يقوموا بأنفسهم بتفكيك المشهد. والهدف هو تحديد نقاط الاتصال شديد الأهمية حيث تحاول شخصية أن تحصل على شىء، أو تفعله، أو تنجزه، فى علاقتها مع الشخصيات الأخرى. عليك أن تعمل من المستوى الأصغر إلى المستوى الأكبر:

- **الحوار والفعل:**

أعط اسما أو عنوانا لكل سطر حوار أو فعل يوضح المعنى المتضمن. (مثال: "أريدك أن تأخذنى على محمل الجد")، وهذه العناوين تمضى بشكل منطقى لتبنى نبضة.

قد يكون النص الفرعى (المعنى المتضمن) مدركا أو غير مدرك من جانب الشخصيات.

- النبضات:

ـ حدد أين توجد النبضات بالنسبة لكل شخصية، أى النقاط التى تدرك عندها كل شخصية نجاحها أو هدفها فى فشلها.

ـ على هامش النص، ضع علامات على بداية النبضة، وتصاعدها، ونقطة الأزمة، وأعطها اسما أو عنوانا (مثل أريدك أن تعترف أنك تحبنى")

ـ حدد "التكيف" الذى تقوم به الشخصية، أى ما يفعله فى تكيفه لإدراكه فشله أو نجاحه. ("لأنك لن تقر بما فعلت، سوف أجعلك تندم حقا").

- الوحدات الدرامية:

ـ قسم المشهد إلى وحدات درامية. لو كان يحتوى على ثلاث نبضات كبرى فمن المحتمل أن يحتوى على ثلاث وحدات درامية.

ـ أعط اسما أو عنوانا لكل وحدة بما يتناسب مع وظيفتها الدرامية؛ ("لين ترسل أوليفيا حتى تنفرد بتيرى").

ـ قرر بالضبط أين تحدث الأزمة الدرامية فى الوحدة. ("انتهت اللعبة عندما نظر المالك والمدير لبعضهما البعض").

- الخط العام (أو العمود الفقرى): ما الذى يدفع الشخصية طوال المشهد إلى أن تحصل على شىء، أو تفعله، أو تتجزه؟ والخطوط العامة (التى تربط الوحدات الدرامية فى اتجاه محدد -المترجم) -مثلها مثل الأهداف- يتم التعبير عنها بضمير المتكلم، وباستخدام فعل له مفعول به، ولها نتيجة مباشرة ملموسة فى الذهن. ما هو هدف كل شخصية خلال:

هذه النبضة؟ (مثال: "أريدك أن تفسح لى مكانا فى السيارة").

هذه الوحدات الدرامية؟

هذا المشهد؟

العمل كله؟ (استخدم كل الأدلة فى المقطوعة لكى ترسم الخط العام بين التجربة المكوِّنة للشخصية، وما يناضل من أجل تحقيقه قبل أى شىء فى الحياة. مثال: "فلان يريد أن يكتسب احترام ابنه"، أو "فلانة تريد أن تثبت أنها تستطيع أن تعيل عائلتها وحدها).

- الأزمة فى المشهد:

حدد قمة المشهد أو الأزمة. إنها نقطة التحول فى المشهد، أو "اللحظة الإجبارية" (انظر القسم الخاص بذلك لاحقا فى هذا الفصل). إنها يمكن أن تأتى مبكرة أو متأخرة فى المشهد، لكنها عادة تكون الوحدة الدرامية الأخيرة.

- الأهداف الكبرى:

المشهد: حدد الوظيفة الكلية للمشهد فى المقطوعة. (يكشف كيف أن الشقيقين منجذبان إلى سالى وهى تشجع ذلك").

المسرحية أو السيناريو: حدد الهدف الدرامى للعمل كله. (مسرحية هارولد بينتر "خيانة" توضح كيفية أن المرارة والعزلة يحدثان عندما يخون الزوجان أحدهما الآخر).

مثال

الشكل ٢٠-١ هو الصفحة الأولى من مشهد حيث يتوه زوج وزوجة بينما كانا يقودان السيارة فى ضواحى المدينة. إنهما يتجادلان لأن تود ـ مثل كل الرجال ـ لا يريد أن يوقف السيارة لكى ينظر فى الخريطة. الصفحة تحتوى على وحدة درامية واحدة حيث النبضة مكتوب عليها بخط اليد. والنبضة تأتى فى لحظة محورية عندما يدرك تود أنه يجب أن يتصرف بشكل مختلف لأن أنجيلا الآن أصيبت بالضيق فعلا. وتأخذ كل شخصية مراحل عديدة للوصول إلى هذه النقطة، وأنت الذى تقرر هذه المراحل باستخلاص النص الفرعى (المعانى المتضمنة)، وهذه المراحل مكتوب عليها بخط اليد عناوين تفسر كلا منها.

انظر إذا كنت تتفق على الآتى:

السطور الثلاثة الأولى لأنجيلا تحمل نفس النص الفرعى: "أخشى أننا ضللنا الطريق".

عندما تدرك أنهما ضلا الطريق، نصها الفرعى يتحول إلى "لابد أن نطلب مساعدة".

يقلل تود من ضرورة قلقها، ويقاوم رغبتها.

تأتى النبضة عندما يدرك أنه بالغ كثيرا.

هناك حدث مهم يصبح فى العادة اللحظة الإجبارية. هنا يستجيب تود بأن يوقف السيارة.

تبدأ وحدة درامية جديدة.

والممثلون المدربون يعرفون أن تلك هى الطريقة الأفضل، لكن معظمنا لا يعرف ذلك. وكمخرج عليك أن تعمل بدقة مع ممثليك حتى يقوموا بالتخطيط لأهداف شخصياتهم وتكيفاتها، لحظة بلحظة. إن ذلك مهم بسبب:

التحليل الجيد يعدك لإخراج المشهد كمجموعة من المراحل الواضحة القابلة للتمثيل.

كل وحدة درامية جديدة هى مجرى جديد للحدث، يدفعها إرادة وعاطفة جديدتان.

المراحل فى وعى الشخصية تشبه لحنا يمكن أن يمتد فى الزمن إذا عزفت نغماته الواحدة بعد الأخرى، وليست كلها معا.

القراءة المتأنية من البداية إلى النهاية

اعقد جلسة لقراءة المشهد من أوله إلى نهايته، بدون تمثيل. خصص وقتا للمناقشة التى تستخلص أفكار الممثلين حول النص. عليك أن تتحاشى التجريد، بأن تؤكد على الدوافع والأهداف فى كل مرحلة من مراحل المشهد، والتمسك بما يدعمه النص. أعط تعليمات للممثلين ألا يتعجلوا الآن فهم المقطوعة باعتبارهم الشخصيات.

عملية التطوير

اسمح لعملية التطوير أن تمضى فى طريقها. لو كان لدى أى من ممثليك التدريب والخبرة، فربما لا يكون من الحكمة أن تفرض تكنيك تطوير محدد لأنهم يعتبرون ذلك نوعا من الوصاية. راقب، واستمع، واسأل. دع ممثليك يصلوا إلى أبعد ما يمكنهم بأقل قدر من التوجيه من جانبك. إنهم يبدأون فى معرفة كل منهم الآخر ومعرفة مناهج الآخرين. عندما تظهر مشكلات، قم باختيار تكنيك يخرجهم من المأزق.

"مفيدة عندما"

كل تدريب يمكن أن يصبح مصدرا لحل مشكلات شائعة خلال البروفات أو التصوير. التدريبات هى "خزانة الأدوية" التى يمكن أن نسميها "مفيدة عندما".

التدريبات مع النص

ـ استخدام إلخصائص الداخلية للممثلين	٢٠-١
ـ النبضات	٢٠-٢
ـ الفعل عند النبضات	٢٠-٥
ـ تجسيد النبضات	٢٠-٤
ـ نقاط الحياة الداخلية للشخصية	٢٠-٨، ٢٠-٣
ـ الوحدات الدرامية	٢٠-٢
ـ العواطف المقيدة أو المتكلفة	٢٠-٦
ـ ترجمة المشهد إلى ارتجال	٢٠-١٠
ـ كليشيهات الأداء بدون انفعال داخلى صادق	٢٠-٧
ـ المونولوج الداخلى	٢٠-٣، ٢٠-٨
ـ التمثيل فى عزلة	٢٠-٩
ـ تحليل النص	٢٠-٢

التدريب ٢٠-١٠ : ماذا يضيف الممثل للنص

مفيد عندما: أنت ـ كمخرج ـ تريد أن توائم بين مقاصدك والنص باستخدام ما يمكن أن يضيفه كل ممثل.

الهدف: اتخاذ القرارات حول الخصائص والسمات الخاصة للممثلين لاستخدامها فى تفسيرك للنص.

القيام بالتدريب: بعد قراءة المشهد كله:

اكتب ملاحظاتك حول السمات الداخلية لكل ممثل. هذا مثال على ملاحظات حول أحد الممثلين: "له سمة بطيئة هادئة وكتوم تخفى بعض الألم والمرارة. إنه ملاحظ جيد، ذكى جدا، مركز، ورد فعله الأول فى أغلب الأحوال هى النزعة الساخرة الدفاعية، إنه مهتم تماما بالحصول على إعجاب الآخرين. إنه يذكرنى بقط ضال، يجلس فى ركن فى وضع دفاعى، لكنه جائع ويشعر بالبرد".

قم بتطوير أفكار حول سمات الممثلين يمكن استخدامها لخلق تعارضات فى الأداء، وكيف سوف يؤثر ذلك على تفسيرك للنص.

على سبيل المثال:

هذا الممثل يتسم بكونه ضحية نبيلة، وهذا ما يصنع تقابلا ومواجهة مع الأب، الذى نفترض أنه مارس قدرا من العنف القليل أو الكثير ضد ابنه فى الماضى البعيد، دون أن تبدى الأم أى اهتمام بمعرفة ذلك.

التدريب ٢٠-٢ : تحديد النبضات فى نص

مفيد عندما: يفشل ممثل فى تحليل نص بشكل مرضٍ.

الهدف: الفهم الجيد للطريقة التى يترك بها السيناريو تأثيره، وكذلك طريقة تمثيله، من خلال تحديد نبضات الشخصية. هناك نقاط ارتكاز للتغيرات العاطفية. لكى تجد الوحدات الدرامية، راجع ما سبق، وكذلك راجع "النبضات" فى الفصل ٣ تحت عنوان "الوحدة الدرامية والمشهد". النبضات والوحدات الدرامية سوف تكون هامة أيضا لتصميم الميزانسين الخاص بك (اجتماع عناصر

التمثيل، وحركة الممثلين ومكانهم بالنسبة للكاميرا، وضع الكاميرا، والمونتاج، وهى العناصر التى تصنع الصورة الدرامية على الفيلم).

القيام بالتدريب: يجب على المخرج والممثلين -بشكل منفصل- دراسة المشهد بحثا عن النبضات، التى يجب أن تكون من اهتمامات الممثل فى الأساس، بينما الوحدات الدرامية من مهام المخرج. يمكن تحديد النبضة من خلال جملة حوار، أو فعل، أو معلومة جديدة مثل مكالمة هاتفية. وقد تكون هناك أكثر من نبضة واحدة فى المشهد، وقد تنتمى هذه النبضات إلى شخصية واحدة أو اثنتين، وبعضها قد يحدث فى نفس الوقت ويكون ذا تأثير متبادل. قد تكون -أو لا تكون- شخصية ما واعية بالتحولات فى شخصية أخرى، لكن يجب أن يكون الجمهور واعيا بكل التغيرات المهمة.

المناقشة: فى البروفة، اتفقوا على مكان وجود النبضات وسبب وجودها.

التدريب ٢٠-٣ :ارتجال المونولوج الداخلى

عندما يقول ممثل أن لديه مونولوجا داخليا، لكن أداءه يفتقد الدليل على ذلك، فإن طلب مونولوجا داخلى يقال بصوت عالٍ هو الطريقة المؤكدة لتحسين أداء غير كامل. ولأن المونولوج الداخلى يقدم عملية داخلية قابلة للتكرار، فإنه يساعد أيضا فى استقرار توقيتات الأداء. هذا هو العمل الذى يهرب منه الممثلون أو ينسونه، لكن طلب لهذا المونولوج بصوت عالٍ أمام الممثلين الآخرين يجعل الممثل يقبل أداءه.

مفيد عندما: النص يستعصى على أن يصبح مفعما بالحياة، وأنت تحتاج إلى طريقة قوية يمكن بها للممثلين التعبير الخارجى عن فهمهم للنص. كما أنه مفيد أثناء البروفات لحل بعض المشكلات المستعصية، وفى العادة فإن المشكلة تكمن فى فهم الممثل، لكنها قد تكمن أحيانا أخرى فى النص ذاته.

القيام بالتدريب: فى جزء مثير للمشكلات من النص، اجعل ممثليك يرتجلون المونولوج الداخلى لشخصياتهم. اطلب منهم المستوى الكامل للصوت فى سطور الحوار، وصوتا منخفضا من أجل "صوت الأفكار" أو المونولوج الداخلى. قد يجد

الممثلون ذلك صعبا أو مربكا فى البداية، وسوف يمضى المشهد بطيئا جدا. لكن الإبداع على الملأ وبصوت عالٍ فى لحظة الأداء ذاتها يعطى دائما فهما أعمق، ودرجة عالية من الالتزام.

المناقشة:

هل أظهر المونولوج الداخلى أن ممثليك على نفس الموجة؟

ماذا تعلمت (بصفتك مخرجا) من الممثلين؟

ماذا تعلمت عن ممثليك؟

ماذا تعتقد أن ممثليك قد تعلموا عنك وعن طريقة تناولك للإخراج؟

التدريب ٢٠-٤ :تحديد سمات النبضات

مفيد عندما: تحتاج إلى توضيح مشهد أو فقرة، وبث الحيوية فيها، عندما تكون مربكة وفاقدة للحياة.

الهدف: أن تعطى كل وحدة درامية ونبضاتها قصدا وهوية واضحين، مما يقوى بدوره كل نبضة ونقطة تحول. وأيضا من أجل تركيز الانتباه على النص الفرعى (المعنى المتضمن) وعلى لغة جسد الممثل، وحركته، ونطاق صوته.

القيام بالتدريب:

١ ـ اطلب من الممثلين تحديد عناوين المراحل التى تؤدى إلى كل نبضة. تأكد من أن هذه العناوين تعبر عن الإرادة (مثال: "اتركنى وحدى!"، "أريدك أن تعتنى بى"، "لن تخدعنى بمظهرك الكاذب مرة أخرى"). تأكد من أن كل عنوان فى صيغة الفاعل وليس نائب الفاعل (اتركنى أذهب لأنام"، وليس "لقد جُعلت مستيقظا فترة طويلة"). حتى لو كانت الشخصية ضحية أو مفعولا به. كل عنوان يجب أن يحتوى على عنصر "أنا أريد".

٢ ـ يلعب الممثلون الأفعال والحركات فى المشهد، لكنهم لا ينطقون إلا بعناوين المراحل كأنها هى الحوار. قد تريد الشخصية أن تقول: "أريدك أن تأخذ بالك

منى" عدة مرات، مع إضافة إمكانيات جديدة لهذه الرغبة من خلال لغة الجسد وتنويع الإلقاء، حتى تصل إلى نقطة النبضة التى تثور فيها غضبا أو يأسا. وإذا كان النص يستخدم المنطق اللفظى، فإن هذا التدريب يستخدم فقط الإرادة من خلال الفعل، والصوت، والجسد. إن التخلى عن المنطق اللفظى من أجل التعبير الجسمانى والعاطفى يؤدى إلى تطورات مهمة فى نطاق التعبير لدى الممثل، مع زيادة مماثلة فى القوة.

الآن اطلب من ممثليك أداء المشهد كما هو فى السيناريو، مع المحافظة على التعبير الجسمانى والصوتى الذى وصلوا إليه سابقا، ولاحظ الفرق المدهش.

المناقشة: ماذا تعلمت:

عن الممثلين من خلال الحركات التى استخدموها هذه المرة؟

عن الطريقة التى وسعوا بها نطاقهم العاطفى؟

عن مشاركتهم معا عندما دفعهم التدريب إلى وجود مستمر؟

التدريب ٢٠-٥: الأفعال عند نقاط النبضات

مفيد عندما: يبدو المشهد رتيبا، وذهنيا، والممثلون يؤدون "بشكل عام". إن ذلك يحدث لأن الممثلين يتناولون المشهد بأفكار صحيحة لكن يتم تطبيقها بشكل عام. يجب أن يُبنى المشهد من وحدات سلوكية أصيلة، كل وحدة تحتوى على مرحلة واحدة واضحة محددة من مراحل فعل إنسانى ما. والمشهد الذى تظهر فيه شخصية واحدة عديدا من العواطف سوف ينجح فقط إذا قام الممثل ببناء كل عاطفة بشكل منفصل، وفى تعاقب مع العواطف الأخرى.

الهدف: التركيز على النبضات والتعبير عنها بشكل جسمانى، والتفريق بين المراحل السلوكية داخل المشهد. هذا التكنيك يلقى الضوء على نقاط التحول.

القيام بالتدريب: عندما يتم تحديد نقاط النبضات ويعطى كل منها عنوانا، اطلب من الممثلين ابتكار أفعال ممكنة عديدة لشخصياتهم داخل كل نبضة، أو عند كل نقطة تغير فى الوعى. عندما يقوم الممثلون بالابتكار من خلال نطاقهم

العاطفى، فإن الفعل يصبح أصيلا لكل من الممثل والشخصية. يمكن أن تبدأ الأفعال متعددة ومبالغا فيها، لذلك فإن المخرج والممثل يحددان مشاعرهما حول الأفعال الأفضل، ثم يركزون على أدائها بمستوى متفق عليه من الرهافة.

المناقشة:

ما هو التحدى الذى تواجه كل شخصية عند كل نبضة؟

ما مدى التأثير الممكن عند كل نبضة هامة؟

ما هو نطاق الإمكانيات فيما يخص السلوك الذى يمكن أن يكون ملائما للتعبير من خلاله؟

داخل هذا النطاق، هل اختار المخرج الإمكانية الأكثر دلالة؟ إذا كان ذلك لم يحدث، لماذا؟

التدريب ٢٠-٦ : أعطنى كثيرا جدا!

مفيد عندما: واحد أو أكثر من ممثليك يكبحون عواطفهم، والمشهد يمضى بشكل بطىء.

الهدف: أن تحرر الممثلين من الأحكام التى تقيد عواطفهم ويفرضونها على أنفسهم، وأن تسمح لهم بالمبالغة فى التمثيل.

القيام بالتدريب: أخبر الممثلين أن المشهد مكبوح ومقيد، وأنت تريدهم أن يصلوا إلى نفس العواطف ولكن مع المبالغة فيها. إن المبالغة تسمح للممثل أن يتعدى الحدود العاطفية التى يخاف أن يبدو سخيفا إذا تعداها فى الظروف العادية.

المناقشة: يمكنك أن تخبر ممثليك الآن بالتغيير، وبالمستوى الجديد الذى يصلون إليه فى طاقاتهم ومشاعرهم. عادة ما تؤدى المبالغة وحدها إلى حل توقف تطور الأداء. وعندما يتحول الممثلون من الخوف الذى يكبح مشاعرهم إلى المبالغة، فإنهم فى العادة يكتشفون أنهم يستطيعون التخلص من الخوف، والوصول إلى نقطة الأداء الصحيح.

التدريب ٢٠-٧ : فلنكن بريطانيين

مفيد عندما: يكون الأداء استعراضيا ومصطنعا وخارجا عن السيطرة. إن الممثلين يستخدمون كليشيهات مبالغا فيها، ويشعرون أن المشهد لن ينجح أبدا.

الهدف: إعادة الممثلين إلى الأداء من الشخصية بدلا من اصطناع تحقيق تأثير.

القيام بالتدريب: اطلب من الممثلين أداء المشهد فى رتابة، تكاد العواطف أن تظهر على نحو خافت، لكن مع معايشة الشخصية وكأنها تكتم واقعها تحت مظهر متحفظ.

المناقشة:

١ ـ هل كبت العواطف يزيدها أحيانا؟

٢ ـ هل عاد المشاهد من المبالغة إلى قواعده؟

٣ ـ كيف يشعر الممثلون تجاه ذلك؟

التدريب ٢٠-٨ :اختبار العينة العشوائية

مفيد عندما: سطر حوار أو فعل لا يبدو حقيقيا المرة بعد الأخرى.

الهدف: تختبر العملية التى يقوم بها الممثل عند لحظة معينة. إن هذا التدريب يشبه اختبار التنفس، فيدفع الممثل إلى الحفاظ على الحياة الداخلية للشخصية بأقصى ما يمكنه. استخدم هذا التدريب باعتدال.

القيام بالتدريب: توقف عن البروفة ـ سواء من السيناريو أو بدونه ـ عند نقطة المشكلة، واطلب من كل ممثل أن يقول ما هى أفكار الشخصية، ومخاوفها، وصورها الذهنية، عند تلك اللحظة.

المناقشة:

هل أزال التدريب المفهوم الخاطئ؟

هل كان هناك افتعال فى الارتباط العاطفى؟

هل تغير تركيز الممثل بعد القيام بالتدريب؟

ما هى الآثار الأخرى التى أحدثها هذا التدريب؟

التدريب ٢٠-٩ :تبديل الشخصيات

مفيد عندما: يشعر ممثلان أنهم توقفا عن التطور بالشخصية ولم يعودا واعيين بالشخصيات الأخرى. إن هذا يحدث عندما يتسبب الإعداد الزائد فى تواصل مع الآخرين وكأنه يدافع عن الشخصية، أو عندما لا يثق الممثلون فى بعضهم البعض ويشعرون بعدم التوافق.

الهدف: وضع كل شخصية بشكل مؤقت فى الدور المقابل، لذلك سوف يستطيع لاحقا أن يتعاطف مع أزمة الشخصية الأخرى ويحقق مساواة مثيرة للاهتمام.

القيام بالتدريب: اطلب من الممثلين استبدال الأدوار، بصرف النظر عن الجنس أو العمر أو أى شىء آخر. ثم اجعلهم يعودوا إلى أدوارهم الأصلية لترى إذا كان الفهم قد تغير.

المناقشة:

المثلون: قل باختصار ماذا اكتشفت حول المشهد من لعب الدور الآخر.

المثلون: ما هى الاكتشافات الجديدة التى اكتسبتها حول دورك الأصلى؟

المخرج: ماذا لاحظت بعد أن عاد المثلون إلى أدوارهم الأصلية؟

التدريب ٢٠-١٠: ترجمة مشهد إلى ارتجال

مفيد عندما: يبدو الممثلون متعَبين وعاجزين عن توليد العواطف التى يتطلبها المشهد. استخدم الارتجال عند الحاجة لأى مشهد قد يؤدى إلى مشكلة. قد يعارض الممثلون فى البداية طلبك، لكنهم فى العادة يستمتعون بالانتعاش بعد أن وصل المشهد إلى درجة الجمود، والكثيرون سوف يرضون عندما تتحول إلى معالجة بديلة كتلك. كما أن هذا التدريب يمكن أن يحقق الضيق الذى يتراكم بسبب الإخفاق المتكرر مع النص.

القيام بالتدريب: خذ المسألة الرئيسية فى المشهد، أو تلك التى تسبب مشكلة، وحولها إلى موضوعين أو ثلاثة للارتجال. وعلى سبيل المثال، إذا كنت تجد مشكلة فى مشهد صراع بين ابنة وأبيها الصارم والمتشكك، يمكنك أن تضع هذه الارتجالات:

مشهد بين ممرضة فضولية صارمة ومريض يريد أن يغادر المستشفى.

سائق حافلة وراكبة تريد أن تنزل قبل الوصول إلى المحطة التالية.

زبونان فى طابور الدفع فى سوبر ماركت، أحدهما لديه بضائع قليلة ويريد أن يتخطى الطابور.

إن كلا من هذه المواقف بها صراع ضمنى مثل المشهد الأصلى حول الحقوق من جانب والسلطة من جانب آخر، وبمعالجة هذه المشاهد المرتجلة واحدا بعد الآخر سوف يولد تنويعة أكبر من العواطف التى سوف تفيد عندما تسرى فى المشهد الأصلى. ويمكن لتنفيذ هذا التدريب أن تطلب من الممثلين ابتكار ارتجالات مشابهة للمشهد الأصلى. ويمكنك أيضا أن تستفيد أكثر من هذه الارتجالات بعكس الأدوار وتبديلها.

المناقشة:

١ ـ ما هو الارتجال الذى أفاد أكثر؟

٢ ـ بماذا أثَّر تبديل الأدوار؟

٣ ـ ما هى الاختلافات التى حدثت عندما عاد الممثلون إلى النص؟

الفصل الحادى والعشرون
اختـــــيار الممــثلين

إن جمهورك لا يعرف الكثير حول تقنيات السينما، ليس مهتما بها، لكنه يعرف على الفور إذا ما كان ممثلوك يقدمون أداء صادقاً ومثيرا للاهتمام، وهذا هو السبب فى أن الأفلام ذات الميزانيات الضخمة تدفع أجورا فلكية للنجوم والنجمات، وهو السبب أيضا فى القول بأن الممثلين يمثلون ٧٥ فى المائة من نجاح أى فيلم.

والمخرجون المبتدئون يختارون الممثلين فى الأغلب على نحو ضعيف، إنهم حائرون فى الاختيار بين أصدقائهم الممثلين الصاعدين، لكن يجب أن يستقروا فى النهاية على من هو أفضل ومتاح وقت التصوير. فى أحد أفلام بى بى سى التى قمت بمونتاجها، اختار المخرج زوجته للدور الرئيسى ولم يلتفت طوال الوقت لقدراتها المحدودة، وفقد المسكين وظيفته بسبب ذلك.

وهذا هو الوقت المثير للاهتمام: إنك تحتاج إلى ممثلين متحمسين للشخصيات التى يؤدونها، ويعملون جيدا معك ومع بقية فريق التمثيل، ويكون ولاؤهم للمشروع. إن التمثيل مهنة غير مأمونة ومتوترة، لذلك ابحث عن الممثلين الحريصين على بناء مهاراتهم معك. وفى غير الحالات التى يكون الفيلم ذا ميزانية كبيرة، فمن الحكمة ألا تختار- كمخرج -ممثلين أكثر خبرة منك، فالإخراج لممثل يعتبر نفسه خارج فريقك سوف يكون مخاطرة مرعبة، فذلك سوف يؤدى إلى عدم الاتفاق، وبعد ذلك سوف ينقل حالة عدم الولاء إلى كل الممثلين الذين سوف يشكون فى أحكامك.

والتمثيل حرفة لها تاريخ طويل وموثقة جيدا، لذلك فإن الجزء التالى من الكتاب عن اختيار الممثلين هو ملخص سريع حول الأفكار والممارسات المفيدة، ويمكنك الاستعانة بمزيد من الكتب حول الموضوع. ولكن قبل كل شىء استعن بحدسك، فهذا وقت لا تُجدى فيه الأفكار العقلانية فالمهم فى اختيارك هو الحدس القوى.

نظرة عامة

كما فى عناصر صناعة الفيلم، فإن اختيار الممثلين يتيح العديد من الاختيارات التى تستطيع الانتقاء منها. إنك سوف تحتاج إلى وصف الشخصيات، والمشاهد، ومشاهد منتقاة من السيناريو تستخدم للبحث عن الممثلين القادرين على تجسيد شىء ما. ويمكنك الاستعانة - إن وجد - بوكالة متخصصة فى مجال اختيار الممثلين. والأدوار الناطقة المهمة تسمى "الأدوار الأساسية"، بينما "أدوار الخلفية" تعنى البحث عن شخصيات ثانوية أو خلفية مثل موظف السوبر ماركت، وعاملات المطاعم، والممرضات، وهؤلاء يتم اختيارهم حسب المظهر، وفى العادة بدون اختبار. والمتخصصون فى مجال اختيار الممثلين لديهم معرفة ومصادر توفر الكثير من الوقت والجهد فى البحث عن أفضل العناصر.

وإذا كنت تختار الممثلين بدون مساعدة المتخصصين، فعليك بذل الكثير من الجهد حتى تختار فريقا ممتازا من الممثلين. ومعرفة كيف تدير جلسات اختيار الممثلين تساعد على إزالة عدم الثقة بالذات التى تشعر بها حول الاختيار بين من تستلطف، ومن تجد فيه أملا. وفريق التمثيل الجيد يأتى من:

- التأكيد على حقك فى البحث إلى آخر مدى.
- امتلاك للتكنيك الذى يساعدك على استخلاص الإمكانات الكامنة للممثلين.
- يقينك حول من يجب أن تعمل معه، ومن لا يجب أن تعمل معه.
- إصرارك العنيد.

- وخلال هذه العملية، يجب أن يحضر معاونوك لكى تحصل على نطاق أوسع من ردود الأفعال، لكن يجب عليك أن تستخدم الطريقة المعتادة فى صناعة السينما. والتى تتضمن نحو ثلاث مراحل:

حدد موعداً للقاء لمجموعة كبيرة من الممثلين، وقم باختيار العديد منهم لكى تختار من بينهم أكثر من يناسب الأدوار من ناحية التجربة، والناحية الجسمانية والنفسية والعاطفية.

اطلب حضور من تريد رؤيتهم مرة أخرى من الذين ترى فيهم أملا، واستخدم الطرق التى تكشف عن قابليتهم لإدارة المخرج، والإمكانات لديهم إذا تعرضوا لضغوط، وكيف يقوم كل منهم بالتعامل من نوعيات مختلفة من المواقف التى يمكن تمثيلها.

فى جولات نصف نهائية أو نهائية، ضع متطلبات أكثر صرامة، وتخيل الجمع بين ممثلين منهم، أو استبدال بعضهم بالبعض الآخر، قبل أن تتخذ قرارك الأخير.

وإذا كنت مدربا ومحترفا، اتبع القواعد المسرحية والسينمائية التى نذكر لك خطوطها العامة هنا. وهناك مراجع كثيرة فى هذا الشأن يمكنك الرجوع إليها، والتى تتناول طريقة التعامل الواعد بالنسبة لك، كما تقدم الكثير من الخبرة حول اختيار الممثلين. أما إذا كنت تختار الممثلين من غير أصحاب الخبرة، فإن عليك أن تتعامل مع المهمة طبقا لظروفك ولما يمكن أن تتوقعه. وإليك بعض النقاط التى يمكن أن تساعدك.

تحليل الأدوار المطلوبة ووصف الشخصيات

اصنع تحليلا للأدوار المطلوبة ووصفا موجزا للشخصيات يمكن أن ترسلهما بالبريد أو عبر الهاتف. يجب استخدام كلمات قليلة تسمح للقارئ، باستخلاص كل ما يمكن من المظهر الخارجى، وتمثل تحديا جذابا للممثل. على سبيل المثال:

ـ كين: فى الخامسة عشر من عمره، طويل ونحيل، عصبى، فضولى، ذكى، شديد الانتقاد، مهووس بالخيال العلمى.

جورج: فى أواخر العشرينيات، متوسط الطول، بائع مستلزمات وأجهزة طبية، يحيا بحرص ويحدث والديه تليفونيا كل يوم جمعة، وهو زوج كاثى.

كاثى: فى أوائل الثلاثينيات، لكنها تنجح فى إخفاء عمرها، كانت ملكة جمال المدينة الصغيرة لكن جمالها ذوى بعد طلاق مرير، تقابلت مع جورج من خلال وكالة لعقد المواعيد الغرامية.

تيد: فى الستينيات، مفتش حافلات، وطنى النزعة، يربى الزهور، والد جورج الذى لا يوافق على زواجه.

- إيدى: فى الأربعينيات، فنى إصلاح الغسالات الكهربائية، يعمل لنصف الوقت ساحرا ومهرجا فى حفلات الأطفال، مشغول بنفسه لذلك لا يفكر فى الزواج، يحب أن يتحدث كثيرا فى الفلسفة البسيطة.

- انجيلا: فى السبعينيات، مرحة، مصممة على أن تعيش إلى الأبد. لها قشرة خارجية من الاحترام لكنها تزول بعد بضع كئوس من الخمر. جمعت فى شبابها ثروة من مصدر غير مشروع.

كيف تجذب المتقدمين لاختبار التمثيل

اجعل إعلانك مختصرا، يصف المشروع فى جملة. اذكر عدد الشخصيات، وجنسها، وعمرها، كما سبق، ورقم هاتف أو عنوان بريد إلكترونى للاتصال بك. كن واضحا فى تحديد إذا ما كان هناك أى مقابل، لكن إعطاءك الممثل أسطوانة دى فى دى للفيلم بعد الانتهاء منه أمر إجبارى.

البحث السلبى عن الممثلين

إذا كنت تعيش فى مدينة، يمكنك أن تنشر الإعلان فى الجرائد المحلية، أو على الإنترنيت، أو توزيع نشرات فى مدارس التمثيل أو شباك تذاكر المسرح. خذ حذرك من أن هذه الإعلانات المنتشرة مثل الشبكات الكبيرة، تصطاد بعض الأسماك الغريبة، وقد لا تصطاد سمكا على الإطلاق.

البحث الإيجابى عن الممثلين

فيما عدا الدورين الأصغر والأكبر من عينة الشخصيات التى أوردناها سابقا، فإن باقى القائمة فى المجال الذى يمكن أن تجده يقوم بالمهام اليومية المعتادة، فثلاث من الكبار هى أدوار شخصيات من الطبقة العاملة، وهى الطبقة

الاجتماعية التى يندر أن تكون لها أية علاقة بالتمثيل. إن هذا التعميم يساعد على تركيز البحث، ويوحى بالمكان الذى يمكن أن تجد فيه ما تتوقعه، ويوفر لك الوقت.

ويجب على صناع الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة أن يكونوا ذوى مصادر متعددة، وواسعى الحيلة، ليوفروا على أنفسهم الوقت والجهد فى العثور على الممثلين. اتصل مثلا بالشخصيات المهمة فى الفرق المسرحية، واتفق مع متخصص فى اختيار الممثلين وأخبره بما تريد، واسأله إذا ما كان يستطيع أن يوفر وقتا لبعض الحديث معه، إن هذا الشخص لديه ثروة من المعلومات حول الممثلين، لكنه قد يخشى أنك تريد أن تمتص منه بعض معلوماته. كما أن المنتجين (هذا التعبير يُستخدم للإشارة إلى المخرجين فى عالم المسرح) لديهم معلومات مهمة أيضا، بالإضافة إلى بعض العاملين فى مجال المسرح، وسوف يقولون لك بعض الأسماء التى يمكن أن تجربها.

وإذا كانت ميزانيتك منخفضة جدا، فلابد أن تعمل بجهد كبير، وسوف تجد أشخاصا يناسبون الأدوار التى تبحث عنها، لكن ذلك لن يكون سهلا على أية حال، ومن سوف تجده قد يحتاج إلى الكثير من التدريب فى البروفات.

وإذا كنت أنا مكانك، فسوف أتصل بمدرسى الدراما للبحث عن شخصية كين ذى الخمسة عشر عاما، واطلب منهم اقتراح بعض من يصلح للدور. ويمكن للمدرس أن يطلب من الصبى - ومن الأفضل أن يطلب من والديه - الاتصال بك.

أما الدور الأكبر سنا فهو المشكلة، لأننا نستبعد فى العادة كبار السن مما يجعلهم جسمانيا وذهنيا سلبيين. ومهمتك الأولى فى البحث عن دورى تيد وأنجيلا هو أن تجد المكان الذى قد يوجد فيه كبار السن فى حالة إيجابية جسمانيا وذهنيا، وإذا كنت محظوظا فقد يكون هناك ممثل كبير فى السن فى فرقة مسرحية، لكن الأغلب هو أنك سوف تضطر للبحث عنه بشكل فردى. ومن أجل دور تيد فسوف أبحث بين العمال العجائز الذين تولوا أدوارا نشطة واجتماعية فى حياتهم، مثل التعليم أو الصحافة أو البيع، فهذه المهن تتطلب حاسة التفاعل والميل للحوار والأخذ والعطاء.

أنجيلا هى الدور الأصعب، لكن حاول أن تجدها بين الممثلات كبيرات السن، أو الناشطات اجتماعيا، وحيثما تتوقع أن تجد امرأة كبيرة السن حققت إنجازا رضيت عنه، وتحب مغامرة أن تلعب دور امرأة ذات ماضى، وتحب الحياة والخمر.

وخلال اختيارك للممثلين، تذكر دائما أن هناك بين ملايين الناس العاديين يختفى أفراد من كل الأعمار عاشوا حياتهم بقدر كبير من الذكاء والبراعة والإحساس بفرديتهم، وهم يظهرون عندما تقتضى الظروف. وعلى سبيل المثال فإنك قد تجد فى رئيسة جمعية للرفق بالحيوانات، وتجد تيد فى المتافسين على إلقاء النكت أو الشعر.

لقد كان ممثلو فيرنر هيرتزوج من بين غير المحترفين الذين وجدهم حوله، والشخصيات الرئيسية فى فيلمى "لغز كاسبار هاوزر" (١٩٧٤) و"ستروشيك" (١٩٧٧) كانا برونو إس، مغنى الشوارع وعامل النقل فى برلين الذى ظل اسمه الثانى مختفيا من أجل الحفاظ على وظيفته (انظر صورته فى الفصل ١٢، الشكل ١٢-٥).

كما أن روبرت بريسون كان يرفض أن يختار الممثلين المدربين، فاختار محامين للقيام بأدوار القضاة فى فيلم "آلام جان دارك" (١٩٦٢)، وكان عملهم فى استخلاص التفاصيل كمحامين سببا فى اكتسابهم الحرص على الشكليات وإجراء التحقيق فى هذه الأدوار. وفى كتابه "ملاحظات حول المصور السينمائى" ذكر بريسون منطقه فى ذلك، والقريب من النزعة التسجيلية فى استخدام "نماذج" (هكذا كان يسمى الممثلين) الذين لم يفسدهم احتراف التمثيل. (دار نشر جرين إنتيجرر، لوس أنجلس، ١٩٧٧).

الإعداد للاختبار الأول للتمثيل

سوف يطلب منك الممثلون من كل الخبرات عن جدول التصوير، وموعد اختبار الأداء، وموعد المقابلة الثانية، ومتى سوف يتقرر الاختيار النهائى للممثلين. وسوف يتقدم لك كل منهم - أو وكلاؤهم - بموجز عن الخبرة المهنية وصور فوتوغرافية لهم، وسوف تكون الصور أكثر بهاء من الشخص العادى الذى سوف

يقف أمامك، لكنها على أية حال سوف تعطيك فكرة عامة عن مناسبة الشخص بالنسبة للعمر، والعِرْق، ونمطه الجسمانى، وخبرته فى التمثيل. خذ حذرك من أن البعض قد يبالغ فى موجز حياته المهنية، فذلك لا يدل على الصدق. ولابد أن يعلم المتقدمون أنك سوف تراجع مزاعمهم حول الخبرة السابقة والأعمال التى قاموا بها.

الرد على أسئلة المتقدمين عبر الهاتف

العديد ممن يحاولون التقدم لاختبار التمثيل لا تكون لديهم خبرة فى هذا المجال، وسوف تقابل الكثيرين من الحالمين بالنجومية، ويجب أن تتجنب هؤلاء. قم أولا باختبار الذين يقولون أن لديهم خبرة، وضع من لا يملكون مهارات بشكل واضح فى قائمة محتملة لأدوار ثانوية أو هامشية. وكن صريحا فى استبعاد من لا يملكون الخبرة أو غير الملائمين للأدوار. وحاول إخبار الممثلين المحتملين بالترتيب التالى:

حول مشروعك وخبرتك: كن مباشرا وواقعيا، وقم بتحذير الممثلين ـ حتى أكثرهم احترافا ـ بأن التصوير شديد البطء. سوف يحاول الممثلون المحترفون معرفة إذا كنت مؤهلا للإخراج، لذلك أذكر ما قمت بإخراجه أو أية جائزة أو تقدير حصلت عليهما.

الالتزام بالزمن والمقابل المادى: اسألهم عن خبرتهم: إذا ما كانت لديهم خبرة فى التمثيل السينمائى، واسألهم عن انطباعاتهم عن هذه الخبرة (سوف يدرك ذلك الكثير). كن دقيقا فيما يخص الوقت الذى سوف تستغرقه البروفات والتمثيل. قد تجد استجابات فاترة أو مفاوضات مفرطة بسبب عدم الاهتمام من جانبهم، أو الشعور المتضخم بالذات، أو التجارب السلبية مع مخرجين آخرين.

الدور الذى يهتم به الممثل: حدد ما هو الدور الذى يعتقد الممثل أنه ملائم له، وما هى صفات الممثل، وكن جاهزا لأن تقترح عليه دورا بديلا.

حدد مكان وزمان الاختبار إذا وجدت الشخص ملائما. أكد على المعلومات من خلال البريد الإلكترونى إذا استطعت.

قل ماذا يتطلب الاختبار. قد تطلب من الممثل فى المقابلة الأولى "بروفة ترابيزة" (القراءة من السيناريو) لمونولوجين متناقضين مدة الواحد منهما دقيقتان من اختيارهم أو من المشاهد التى حددتها فى السيناريو. انظر المناقشة فيما يلى.

المعلومات المكتوبة. إذا كانت الصور وموجز الخبرة السابقة جاهزة، اطلب منهم إرسالهم بالبريد أو البريد الإلكترونى.

يوم وصول الممثلين

ضع جدولا زمنيا لبرنامج اختبار التمثيل وحدد زمن كل مقابلة والزمن بين كل مقابلة وأخرى. من يصل من الممثلين يبقى فى مكان الانتظار الذى يجب أن تجعله بعيدا عن مكان الاختبار. خصص شخصا يقابلهم بحيوية ويجيبهم عن أسئلتهم – عن مكان الحمام على سبيل المثال– وبطريقته المتفاهمة يستطيع أن يقلل من قلقهم المفرط الذى يتعرض له الممثلون دائما. ويمكن لمساعدك الموثوق به أن يثرثر بشكل غير رسمى ويكوّن انطباعا عن اهتمامات كل ممثل، وشخصيته، وعاداته فى العمل، ودقة مواعيده. وملاحظات هذا المساعد يمكن أن تكون عظيمة الفائدة عندما تصل إلى وقت اتخاذ القرار. وخلال انتظار الممثلين، أعط كلا منهم جدولا (فى الشكل ١٢-١ نموذج مقترح) يملأونه، وبذلك تكون لديك فى ملف كل منهم:

الاسم، والعنوان، والبريد الإلكترونى.

أرقام الهاتف المنزلى، والمحمول، وهاتف العمل.

الدور الذى يتقدم له الممثل.

الخبرة السابقة فى مجال التمثيل وأشخاص يمكن الرجوع لهم.

اهتمامات ومهارات خاصة، وأعمال تطوعية سبق القيام بها.

والنقطة الأخيرة تتناول الخصائص التى تدل على امتلاك طاقة ومبادرة من نوع خاص. كما يمكنك أيضا أن تضيف قسما يطلب من المتقدم أن يكتب بضع سطور عما يعنيه التمثيل بالنسبة له. ومن ذلك كله يمكنك أن تعلم الكثير عن جودة هؤلاء المتقدمين ومدى التزامهم وواقعيتهم.

إدارة الاختبار الأول للأداء

خلال المقابلة الأولى، قم بتقييم السمات العامة:

الملاءمة لدور محدد (العمر، النوع، النمط الجسمانى، لون البشرة، العرق، إلخ).

فهم طبيعة التمثيل (الخبرة، مفهوم دور الممثل فى الدراما، المعرفة بالحرفة).

الحضور الجسمانى (السمات والملامح، لغة الجسد، الحركات، الصوت).

الطبيعة الفطرية (الثقة، المظهر، ردود الأفعال، الإيقاع، الطاقة، القدرة على التواصل الاجتماعى، البصمة التى تركتها عليه الحياة).

نوعية الذكاء (الحساسية تجاه الآخرين، إدراك البيئة المحيطة، درجة استكشاف الذات، الذوق)

إذا ما كان الممثل يستفيد من ذكائه استفادة كاملة أم لا.

القابلية لأن يتجاوب مع الإخراج (التفاعل مع الآخرين، المرونة، الدفاع عن النفس، الصورة عن الذات).

الالتزام (عادات العمل، الدافع للتمثيل، يمكن الاعتماد عليه أم لا).

فى هذه الجلسة، فإن هدفك هو أن ترى أكبر عدد من الناس، ولن تجد إلا القليل ممن يصلح بينهم، وفيما بعد سوف تستدعى الواعدين منهم مرة أخرى. وإذا كنت تسعى لتجد ممثلين للأدوار الصغيرة فى المجتمع من حولك، فسوف تجد أن الكثيرين منهم يخلون من أية صفات تبحث عنها، أو أن بعضهم قد يكون غير واقعى فيما يخص قدراته والتزامه.

اصنع تسجيل فيديو لهذه الاختبارات، وحاول أن تضم لقطات قريبة لتعبيرات الوجه، ولقطات متوسطة للتغطية لتعبيرات وحركات الجسد وإذا كان ممكنا، حول التسجيلات إلى الصورة الرقمية على برنامج مونتاج حتى يمكنك أن تقارن الممثلين المختلفين، وتستنبط الانطباعات من زملائك المهمين فى عملية صنع الفيلم.

بدء اختبار التمثيل

يمكن الآن وجود الممثل فى منطقة الاختبار حيث سوف يقوم الأداء. سوف يحاول معظمهم إخفاء عصبيتهم وقلقهم اللذين يشعران بهما دائما عند اختبارات الأداء، لكنك تستطيع أن تقلل من شعورهم بأنهم فى موضع الفحص والتقييم من خلال ترحيبك الدافئ بهم، والمصافحة باليد فى الوقت الذى تلتقى فيه أعينكما. إن الوقوف أمام الكاميرا يتسبب دائما فى ازدياد الضغط، لذلك حاول التخفيف من وجودها. وكون الممثل عصبيا جدا ليس بالضرورة أمرا سلبيا لأنه يعنى أنه يعطى أهمية كبيرة لأن يتم اختياره. اسألهم عن "سجل أعمالهم السابقة"، وتعريف مختصر بالنفس، مثل: "أهلا اسمى كذا، وسوف ألعب دور فلان من مسرحية كذا". وعندما سوف نتفرج على الشرائط المسجلة فى مرحلة لاحقة، سوف تحتاج إلى هذه المعلومات.

تأكد دائما من أن تشكل كل ممثل بشكل شخصى على أدائه.

الخطر فى المثالية

اختيار الممثلين يعنى البحث عن أفراد يجعلهم عمرهم وتاريخهم ملائمين للأدوار فى السيناريو، لكنك يمكن أن تعالج هذا الأمر بطريقتين مختلفتين:

هل الممثل يناسب دور الأب فى السيناريو؟ إن هذا يتضمن تحيزا مسبقا، كأن كل ممثل مثال لشخصيات جاهزة، سواء كان الممثل بعيدا عنها أم قريبا منها. إن هذا يشبه البحث عن زوج أو زوجة مناسبين، وقد يؤدى لحكم خاطئ أو خيبة أمل.

أى نوع من الآباء يمكن أن يعطى هذا الممثل لفيلمى؟ إن هذا يتضمن توقع عدد هائل من الإمكانات للدور، ويجعلك ترى الوجود الجسمانى والذهنى للممثل كإسهام إيجابى لعملية صنع الدراما. وبهذه الطريقة تصبح عملية اختيار الممثلين عملية تطور، وليست مجرد بحث عمن يناسب صورا مسبقة.

المونولوجات

سوف تتعلم الكثير من مونولوجين قصيرين ومختلفين تماما، مأخوذين من مسرحية أو رواية من اختيار الممثل، ويجب أن يقدما شخصيتين وطابعين مختلفين تماما. وإذا أردت أطلب من الممثل أن يجعل نقطة تركيزه أعلى قليلا من رأسك، لأنه إذا ثبت نظرته على عينيك فسوف يكون ذلك مربكا، ويمنعك من الملاحظة على نحو صحيح. وسوف تدلك المونولوجات فى العادة على الآتى:

ما هى المادة التى يعتقد الممثل أنها ملائمة له ولفيلمك.

ما نوع الحضور الجسمانى، والإيقاع، والطاقة، التى يملكها.

ماذا يشبه صوته (الصوت الجيد إمكانية مهمة تماما).

إلى أى درجة اختلفت الشخصيتان فى المونولوجين، وما هو النطاق العاطفى الذى يمكن للممثل أن يتعامل معه.

كما أنك سوف ترى جودة الممثلين فى:

تفسير النص وحفظه.

التمثيل بكل الجسد وليس بالوجه فقط.

أن "يكون" وليس أن يمثل فقط. إن من الأهمية المبالغة للفيلم أن يعمل الممثل من داخل أفكار الشخصية وأحاسيسها إلى الخارج، وليس من الخارج إلى الداخل من خلال أفكار تحليلية.

العثور على الشخصيات ذاتها، وليس من تقليد نمط أو نسخة من شخص آخر.

أعط كامل الانتباه لحدسك، إنه يدلك على الكثير من الصدق فى الحكم. إلى أية درجة أدى كل ممثل المقطوعة التى اختارها؟ هل يمكنك أن "ترى" الشخصية التى كان الممثل يلعبها؟ إن اختيار المادة وتناولها يدلان على ما يعتقده الممثل أنه قادر على أدائه على نحو أفضل. وسوف يكون أمرا جيدا إذا كان ذلك يعكس

بحث الممثل فى مشروعك، لكنه بدلا من ذلك قد يعكس أيضا مدى اعتداد الممثل بنفسه. وإذا كان الممثل قد اختار مونولوجا لشخصية بائع متجول وقح يتحدث ببعض النكات، فربما كان الممثل يرى نفسه فى الحياة شخصا فاشلا، ويعتبر أن أقصى آماله هو أن يكون ظريفا مضحكا إن هذه السمة من الإذعان تجعله غير ملائم على الإطلاق لدور البائع الوقح الجرئ، لكنه قد يصلح لدور الصديق سيئ الحظ.

القراءة الباردة (على البارد)

إذا كان من حضروا إلى اختبار الأداء كثيرين، فربما لن تجد وقتا لإجراء ما يلى: خذ مقتطفات من السيناريو الذى تقوم بإخراجه، أو مشاهد مختارة من مسرحية، واصنع عدة نسخ منها. يجب أن تتيح لك هذه المشاهد اجتماع رجلين، أو امرأتين، أو رجل وامرأة، شخص عجوز وآخر شاب، وهكذا. ومع الممثلين الذين لا يملكون خبرة فقد تفضل شيئا من مسرحيات شهيرة، وليس مشاهد من السيناريو الخاص بمشروعك، فالممثلون غير المدربين يُظهرون الانطباعات الأولى. وطبقا لعدد المنتظرين اختبار الأداء، يمكن لمساعدك أن يقرر المقطوعة التى يقرأها الممثل الذين يحين دوره، على أن تعطيهم مقدما نسخة من هذه المشاهد ليدرسوها.

وفى القراءة الباردة يمكنك أن ترى:

الممثلين الذين يطرحون أسئلة ذكية حول الشخصية أو المقطوعة.

الممثلين القادرين على التفكير وحى اللحظة ويعطون الحياة لدور أعطى لهم للتو.

نفس المشهد يؤديه مجموعات مختلفة من الممثلين، وبذلك ترى ما يضيفه كل منهم لمشهد بأدائه.

سرعة البديهة، والذكاء، والقدرة الإبداعية، التى تثيرها الكلمات المجردة على الصفحة.

كيف يستخدم كل ممثل صوته.

إذا ما كان الممثل يفهم أهمية مشكلة الشخصية التى يجسدها مع الشخصيات الأخرى، ويقوم بالتركيز على هذا الصراع الأساسى.

إذا ما كان الممثل يفهم ما تناضل شخصيته من أجله، والأساسيات المتضمنة فى العلاقة داخل المشهد.

كيف يعدل الممثل أدائه عندما تطلب منه "تعديلا" (تغيرا فى الموقف أو السلوك من جانب الشخصية). ويمكنك على سبيل المثال فى القراءة التالية أن تطلب موقف امتعاض بدلا من موقف اعتذار.

إن الأداء والفعل المختلفين سوف يؤثران عليك بشكل مختلف، وبطرق تطرح أسئلة. وإذا كان الممثلان من نفس الجنس، حاول أن تبدل بينهما لترى كيف سيقدم كل منهم سمات مختلفة وملائمة باعتباره الشخصية الجديدة.

وبعد اختبار أداء كل ممثل:

اشكره بشكل شخصى.

أعطه موعدا للنتيجة النهائية أو الجولة التالية.

اكتب فى ملاحظاتك ما كان إيجابيا حول أدائه، لكى تكون إيجابيا معه فى حالة رفضه.

القرارات بعد الجولة الأولى

إذا كان لديك من بين المتقدمين من تجد فيهم أملا، شاهد شرائط الفيديو لأدائهم وناقشها مع معاونيك، فمناقشة نقاط قوتهم وضعفهم سوف تكشف فى العادة عن مزيد من الأبعاد لديهم، وأيضا عن أفكار وقيم فريق العمل المشارك معك.

الآن يأتى الجزء المؤلم، اتصل بكل من تقدم للاختبار وأخبرهم إذا ما كان قد تم اختيارهم لمزيد من الاختبار. وبالطبع فإن إخبار بعضهم بالرفض سوف يكون

مؤلما لك ولهم، خفف من ذلك الألم وخيبة الأمل بأن تخبرهم بتقديرك الإيجابى لأدائهم. أما بالنسبة للذين تريد أن تراهم مرة أخرى، حدد المكان والزمان لموعد الاختبار الجديد.

الشخصيات السلبية واختيار الشخصية حسب نمطها

كل الممثلين - بدرجات مختلفة - يجدون بعض الصعوبات فى أداء السمات السلبية، خاصة عندما يخشون أن تكون هذه السمات جزءا من طبيعتهم، لذلك كن حذرا، فقد يؤدى الأمر إلى كارثة خلال التصوير إذا أدرك الممثل ببطء أنه تم اختياره بسبب هذه السمات السلبية. إن من السهل لعب دور الشرير، لكن لعب دور الغبى أو القذر قد يكون بالنسبة للممثل تحديا مثيرا، أو قد يكون تضحية بذاته. وكلما قلت الثقة بالنفس، فإن الأرجح أن تزداد شكوك الممثل. ومن العلامات المؤكدة على أن ذلك يحدث عندما يريد الممثل أن يرفع مستوى سمات الشخصية. لكن ستانسلافسكى قال أنه لا توجد أدوار صغيرة، يوجد فقط ممثلين صغار.

إن التمثيل كله هو فى وقت واحد ابتعاد عن النفس واكتشاف لهما معا. والممثلون يتم اختبارهم حسب النمط، وبعضهم يكره النمط الأقرب له. واختيار الممثل حسب النمط ضرورى وإن كان من المحتمل أن يسجن الممثل فى إطار شخصية نمطية واحدة. والتمثيل قد يكون تحررا من الجحيم أو سقوطه فيه، وهذا يعتمد على معالجة كل من الممثل والمخرج.

ولكى تحمى نفسك، اطلب من هؤلاء الممثلين أن يدلوا بأفكارهم حول السبب فى السمات السلبية للشخصية. كيف ينظر الآخرون إليهم؟ وكيف ينظر هو إلى نفسه؟ ما هى وظيفته فى العالم الذى يقدمه المشهد؟ وما سوف يقولونه قد يؤثر على اختيارك.

اختيارات على المدى القصير والمدى الطويل

قد يغريك اختيار شخص أعطى شيئا جذابا خاصا فى تجربة الأداء. قد يكون هذا الممثل ممتازا أو عفويا لكن قد يكون غير مرن أيضا، وقد يتطور على نحو

أقل من ممثل أدى الاختبار بجودة أدنى. حاول أن تدرس ليس فقط ما يريد الممثل أن يفعل، لكن أيضا رغبته فى أن يغامر خارج حدوده المعتادة. إن كل الممثلين أصحاب أية خبرة ملتزمون بالضرورة، لكن الممارسة قد تكشف للأسف عن شىء مختلف. إن التمثيل يشمل الشخص كله، وليس الأفكار فقط، إنك قد تجد شخصا عبقريا فى الأداء، لكنه يصبح فى ظروف غير متوقعة شخصا يظهر مقاومة ودفاعا عن النفس. وقد يكون الممثل إلخجول لكنه ملتزم هو الشخص الذى يملك إمكانية التطور ويصلح المرشح الأفضل. لقد كان مارلون براندو فى اختبارات الأداء الأولى يتمتم فى سره.

الجزء الضرورى من الشخصية، الجزء الذى يتطور

عادة ما تتطلب الأدوار الصغيرة قدرة أقل على التكيف. إن اختيار دور عامل محطة بنزين لمشهد واحد لا يتطلب قدرة من التطور، بينما دور زوجة جديدة تدرك بالتدريج أن زوجها تسيطر عليه أمه، هذا الدور يستدعى طاقة ممتدة ومرهفة على التطور، فهذه الشخصية تمر عبر طيف من المشاعر التى يجب أن تغوص خلالها فى أحاسيس غير مريحة، وربما مخيفة. إنك سوف تحتاج هنا إلى ممثلة تملك الانفتاح، والثقة، والطاقة العاطفية، لكى تتحمل البروفات المرهقة وعملية الأداء.

أول استدعاء

إذا كنت مستعدا لاستدعاء الممثلين الذين ترى فيهم أملا أكبر، سوف تحتاج إلى بعض عمليات الاختبار الإضافية.

المونولوج الداخلى

معظم الممثلين سوف يقومون بتحضير مونولوج آخر ذى أسلوب مختلف، لكى يظهروا المدى الواسع لقدرتهم على الأداء. وأنت تستطيع بالتأكيد أن تطلب منهم مونولوجا ثانيا قبل الاختبار بفترة من الزمن، كما قد تقترح بعض اقتراحات حتى يمكنك أن تقيِّم القدرة على أداء عاطفة محددة أو نمط معين.

القراءة من سيناريو فيلمك

إذا لم يكن ممثلوك الذين قمت باستدعائهم لمقابلة ثانية لديهم المعلومات الأساسية عن القصة ومكان المشهد منها، أخبرهم بذلك الآن. وكن مستعدا فى كل الأحوال لأن تجيب على الأسئلة حول الدوافع، والمشاهد السابقة على هذا المشهد، وما إلى ذلك. ويجب أن تكون المشاهد المختارة مشاهد حوارية تتطلب جهدا وإتقانا، لكن قم باختيار مشاهد كل منها من دقيقتين إذا كان هناك ممثلون كثيرون سوف يقومون بالاختبار. يجب أن يكون اهتمامك هنا على قابلية الممثل للتعاون مع المخرج:

اطلب من كل ممثل أن يلعب شخصيته بطريقة معينة، ثم أخبره بانطباعك وبتعليمات محددة لتطوير ما رأيته فى أدائه.

اطلب منه أن يلعب المشهد مرة أخرى، ولاحظ إن كان قد أضاف لأدائه السابق، ومن الذى احتفظ بالعناصر التى أعجبتك، لكنه يستطيع أيضا أن يغير من العناصر المطلوب تغييرها.

من أجل مزيد من الاختبار، أعط كل ممثل طابعا مزاجيا مختلفا أو سمة مختلفة لترى إذا ما كان يستطيع أن يؤدى من خلال فهم مختلف تماما.

الارتجال

إذا كنت تقوم باختبار أداء ممثلين ذوى خبرة، لا تقم بإجراء ارتجالات إلا إذا كنت قد قمت بأدائها من قبل، وتستطيع أن تتعامل مع الموقف بثقة. إنك تضع الممثلين فى أكثر المواقف كشفا لمناطق قوتهم وضعفهم، ويجب أن تكون لديهم الثقة فى أحكامك، كما يجب عليك أيضا أن تعرف ماذا تتوقع منهم. وإليك مثال على ما قد تطلبه منهم: أعط اثنين من الممثلين ملخصا لفظيا موجزا لشخصيتين فى السيناريو، ولموقف من السيناريو يتضمن هاتين الشخصيتين، مثل نقل قطعة من الأثاث، أو انتظار موظفى الجوازات عند الحدود، أو التعامل مع سيارة فرغت من البنزين فى حى مثير للخوف. اجعل توقعاتك محددة واستمتع بالأداء.

اطلب منهما أن يرتجلا مشهدهما اعتمادا على الموقف فى السيناريو (الذى لم يقرآه). الهدف هنا ليس أن ترى مدى اقترابهما من أصل السيناريو، وإنما كيفية التعامل مع الشخصية والتفاعل مع الشخصية الأخرى عندما يكون الإبداع تلقائيا.

عندما ينتهيان من الأداء، أخبرهما بانطباعك حول العناصر التى رأيتها تتطور، واطلب منهما الأداء مرة أخرى مع تحديدات التغيرات التى تريدها فى السلوك أو الطابع المزاجى. إنك لن ترى فقط هذه المرة قدرتهما على الأداء، ولكن أيضا قدرتهما على الاستجابة للإخراج.

أما إذا كان لديك شخص واحد فقط لاختبار الأداء، اختبر قدرته على المبادرة الإبداعية بأن تطلب منه محادثة هاتفية مرتجلة اعتمادا على موقف تحدده. يجب أن تشعر أن هناك أمامك شخصا حقيقيا.

ولمزيد من الارتجالات، استخدم الجدول "تدريبات الارتجال" فى الفصل ١٩؟ لكى تحدد ما تريد أن تضعه موضع الاختبار.

الاستدعاء الثانى

الآن أنت فى حاجة إلى تأكيد انطباعاتك التى كونتها حول الأفراد الذين أعجبت بهم أكثر. أعط المرشحين الباقين السيناريو كاملا لكى يقرأوه. اطلب منهم "عدم" حفظ أى سطر من سطور الحوار، لأن ذلك قد يجمد أدائهم عند مرحلة جنينية من التطور. وبعد قراءتهم للسيناريو، قابل كلا منهم على انفراد، وشجعه على أن يطرح الأسئلة ويتحدث عن الشخصية وعن السيناريو ككل وعن نفسه أيضا. ابحث لديه عن الواقعية، والصدق، ووجود الدافع الذاتى، والاهتمام الكبير بالدراما. ومن العلامات الطيبة أن يكون الممثل مهتما بشكل تلقائى لأن السيناريو يعالج مسألة من خبراته. إنك تأمل فى أن تحصل على الممثلين الذين لديهم شىء يتعلمونه منك ومن السيناريو.

كن حذرا من المتملقين أو الذين يذكرون أسماء بعينها ليؤثروا فيك، أو الذين يبدون مقتنعين بالقراءة والفهم السطحيين، والذين يفلسفون الأمور دون أن

يشعروا بها حقا، أو أصحاب الآراء المتصلبة، أو الذين يجعلونك تشعر أنهم يتنازلون لإرضائك. واحذر تماما من هؤلاء الذين تشك فى أنهم سوف يهربون من مشروعك بمجرد أن يلوح لهم شىء أفضل.

مزج الممثلين والمقارنة بينهم

عندما يكون لديك مرشحون عديدون لدور رئيسى، قم بتقييم الكيمياء الشخصية التى يتمتع بها كل ممثل مع الممثلين الآخرين. استخدم المزج والمقارنة بينهم لكى تجد الكيمياء الأكثر حيوية. إن هذا فى جزء منه يدلك على كيفية تفاعلهم مع بعضهم البعض، كما يدلك فى جزء آخر على ما يوصلونه إلى المتفرج. فى أحد المرات كنت أقوم باختيار الممثلين لفيلم قصير حول رجل فى الثلاثينيات من عمره يتورط مع فتاة مراهقة متمردة، واضطررنا لرفض الممثل الأفضل لأن شيئا ما شريرا غير محدد بدا فى أسلوب معاملته جعل العلاقة مضطربة، بينما تلاءم ممثل آخر مع نفس الممثل وغيّر التوازن وأعطى الفتاة اليد العليا كما تطلبت القصة.

وفى بعض الأحيان لا يحدث التواصل جيدا بين اثنين من الممثلين، أو أن أحدهما لا يلائم الآخر. فالممثلان اللذان يُختاران للعب دور الحبيبين يجب على الأقل أن يستلطف أحدهما الآخر، وإلا فإن النتيجة سوف تكون جمودا فى الأداء يؤثر سلبيا على فيلمك. وحتى لو كانت الشخصيتان عدوتين، فإنك تريد ممثلين يستجيب أحدهما للآخر ويتفاعل معه. لكنك قد تجد مزيدا فى المشكلات، ففى فيلم ألان ثانر "وسط العالم" (١٩٧٤) حول مهندس سويسرى وعلاقته اليائسة مع مضيفة إيطالية، وجد المخرج أن الممثل فيليب ليوتار (الشكل ٢١-٢) قدم أفضل أداء فى لقطاته الأولى، بينما قدمت أوليمبيا كارليزى أداءها الأفضل فى لقطاتها الأخيرة. فالممثلون يتعلمون ويتطورون بسرعات مختلفة.

اتخاذ الاختيار الأخير

راجع انطباعاتك

قد يؤدى الممثل بشكل جيد فى اختبار الأداء لكنه لن يصلح للدور. وبالعكس فإن شخصا خجولا أو قلقا قد يتطور جيدا فى ظل الإخراج والتوجيه الجيدين.

إن الحيـاة تترك بصمتها على كل منا، وبسمات مرهفة قد لا تبدو للعيـان، وتلك هى التى يجب أن تلاحظها جيدا، فالجمهور سوف يلاحظها بشكل مؤكد.

وقبل أن تتخذ الاختيار الأخير، راجع انطباعك حول كل ممثل:

الملاءمة الجسمانية والمزاجية.

التأثير.

التأثير الذى تركه على الدور بالمقارنة مع الممثلين الآخرين.

إيقاع الكلام والحركة.

سرعة البديهة والقابلية لتلقى تعليمات الإخراج.

القدرة على المحاكاة، خاصة عندما تريد الحصول على لكنة أجنبية أو تتعلق بمنطقة محددة.

جودة الصوت (التداعيات التى يخلقها الصوت مهمة جدا!).

القدرة على المحافظة على التعليمات الجديدة والقديمة معا.

القدرة على تحقيق تطور الشخصية، سواء كان ذلك سريعا وحدسيا أو أبطأ وأكثر تأملا.

الالتزام بالمشروع.

الالتزام طويل المدى بالتمثيل كفن ونظام.

قوة الاحتمال والصبر على عمليات التصوير البطيئة والمتقطعة.

القدرة على الدخول إلى الحالة العاطفية وإعادة الدخول إليها خلال إعادة تصوير اللقطة ومن زوايا متعددة.

التواؤم مع الممثلين الآخرين.

التواؤم معك، كمخرج.

الآن حان وقت التشاور مع كل من هو داخل مشروعك أو خارجه، وتحترم تقييمه. أنصت جيدا لما يقولون أنهم يشعرون به.

اختبار الكاميرا

لكى تؤكد اختياراتك، قم بتسجيل مشهد قصير مع الممثلين الرئيسيين، وبرغم ذلك فإنك تظل غير متأكد على نحو ما. اطلب من الممثلين الحفاظ على التركيز والبقاء فى حالة إثارة للاهتمام عندما يفكرون أو ينصتون. اعرض مشاهدهم لمعاونيك، وناقش معهم بالتفصيل أداء كل ممثل. إذا كنت تريد أن تختار ممثلا يقول لك حدسك أن فى ذلك مخاطرة، حاول بلباقة أن توصل تحفظاتك مباشرة إلى الممثل. وعلى سبيل المثال قد تشعر بعدم التأكد من التزامه، أو تحس بنوع من المقاومة من جانبه تجاه أصحاب القرارات مما سوف يعوق إمكانية توجيهه خلال المخرج. والمواجهة الصريحة عند هذه النقطة سوف تظهر لك كيف يتعامل الممثل مع النقد غير المريح بالنسبة له، وقد يمهد ذلك لك الطريق حول إذا ما كان ذلك سوف يشكل عقبة بما قد يدعوك إلى استبداله. وفى بعض الأحيان فإن ممثلا يبدو متغطرسا ومعتدا بذاته ـ إذا ما تمت مواجهته على نحو صريح بهذه السمات فيه ـ قد يكون ممتنا ومعترفا بأن له طريقة غير لطيفة فى إخفاء عدم ثقته بنفسه، وفجأة قد تشعران أنكما أقرب إلى بعضكما البعض!

إعلان قرارات اختيار الممثلين

اتخذ القرارات الأخيرة فى اليوم الموعود، ثم أخبر- شاكرا- كل من اشترك فى الاختبار. أعط لكل شخص ملاحظاتك البناءة، فهذا يدل على احترافيتك ويحافظ على مركزك الجيد فى أوساط صناعة السينما. وإذا استطعت أخبر كلا منهم بنقاط قوته فى الأداء، لكن أضف أنه لسوء الحظ ليس ملائما للدور. ولا حاجة للقول بأن الرفض مؤلم، خاصة لمن بذلوا أقصى جهدهم. إن الممثلين قد تعودوا إلى درجة السأم على ألم الرفض، لكن المخرج الذى يتعامل مع هذا الموقف بحساسية يستحق بالتأكيد التعامل معه فى المستقبل. وصناعة الأفلام تشبه قرية، وعندما تصل إلى البئر فإن سمعتك تكون مهمة.

العطاء والأخذ

الآن لديك ممثلوك، لكن تذكر دائما أن الشىء الأكثر أهمية فى كل نواحى الحياة أن الناس يميلون إلى تقدير ما هم عليه وما يستطيعون أن يفعلوه. وأنت

تستطيع أن تعطى بقدر ما تأخذ من ممثليك. وعندما ينجح المخرج فى إطلاق إمكانات الممثل، أو يعمل جاهدا على أن يخفف جوانب الضعف فيه، فإن الممثل يستجيب لذلك بالحب والولاء. وهدف علاقة المخرج بالممثل. والممثل بالممثل، هو المشاركة والأمانة، وهما بالتحديد أساس العلاقات الإبداعية الحقيقية. إن الممثل الملتزم يبحث عن مخرج يقوده إلى عتبات جديدة من الإبداع، وهذا يعنى أنهما لا يتطوران فى التمثيل فقط، ولكن فى الحياة أيضا. استخدم ذلك ولو قليلا، وسوف يبدأ ممثلوك فى وضع الثقة بك، ويصبحون أكثر المدافعين عنك تحمسا أمام الممثلين الآخرين.

الفصل الثانى والعشرون
اسكشاف السيناريو

من المراجع الإضافية - خاصة بالنسبة لتحليل السيناريو والبروفات، وإدارة الممثلين ـ كتاب جوديث ويستون "حدس المخرج السينمائى (مايكل ويز برودكشنز، وهو توسع فى كتابها "إدارة الممثلين"، لكن يجب استغلاله فى توازٍ مع الممارسة بفضل نصائحه التى تختص دائما بالممثل.

الطول على الشاشة والحفاظ على التوقيت

الأفلام المقصود بها أن تعرض فى دور العرض لها حد أقصى للطول، اعتمادا على طاقة التحمل لدى الجمهور، لكن الأفلام التى تعرض على هيئة سلسلة كما فى التليفزيون فيجب أن تتلاءم مع "توقيت" العرض وأن تكون مضبوطة بالثانية، فأفلام التليفزيون التى تعرض فى فترة ٣٠ دقيقة تكون فى العادة ٢٨ دقيقة و ٣٠ ثانية. وأى شىء يصنع من أجل التليفزيون التجارى تجب كتابته على هيئة أقسام، ينتهى كل منها بما يثير التشويق، وذلك للسماح بإذاعة الإعلانات بين هذه الأقسام. وإذا كنت تعرف السوق الذى تريد فيلمك أن يدخله، خطط لمشروعك لكى يتلاءم مع سمات زمن العرض. كن مستعدا لحذف أجزاء من السيناريو: ففيلم من ثلاثين دقيقة يحتاج إلى سيناريو من ٣٠ صفحة وليس ٤٨ صفحة. والعديد من مشكلات الطول تأتى من الفشل فى أخذ التوقيت خلال البروفات. والممثلون الذين يطورون شخصياتهم يجعلون كل مشهد أكثر طولا، حتى لو بدا أنه يمر بسرعة.

وطلبة الإخراج ينوون عادة صنع أفلام طويلة بقدر الإمكان، لأن زمن العرض يعكس الطموح والميزانية أكثر مما يعكس اعتبارات المتفرجين. ولاحقا، فإن عدم

ضغط القصة يصبح واضحا لدرجة مؤلمة، ويتحول إلى مشكلة كبرى بين يدى المونتير قليل الحظ.

كيف يتحدد زمن العرض المثالى لفيلم؟ قرر ذلك مسبقا طبقا لضخامة القصة. إن معظم الناس استغرقوا ثمان عشرة ألف ساعة فى الفرجة عندما يبلغون سن العشرين، لذلك استخدم تجربتك وخبرتك الطويلتين فى تحديد "أقصر" زمن ملائم للعرض. وحدد زمن كل فصل من فصول الفيلم، ثم كل مشهد من مشاهده، فإذا كان مجموع زمن المشاهد أطول من الزمن المستهدف للفيلم، فإن عليك أن تجرى اختصاصات فنية فى الكتابة، وإذا حذفت مادة من مشهد، خذ بالك من أن تحذفها من الفيلم كله.

وحافظ دائما على تسجيل توقيت كل مشهد خلال البروفات، حتى لا تفاجأ بأن الفيلم النهائى أطول كثيرا مما انتويت.

تفسير السيناريو

لا يقوم المخرجون الجدد عادة بالتطوير الكافى لسيناريوهاتهم، خاصة - وقد يبدو متناقضا - المخرجين الذين يكتبون سيناريوهاتهم بأنفسهم. إنهم يكتشفون لاحقا خلال مرحلة المونتاج كيف أن هناك العديد من الإمكانات الكامنة والتى لم تستكشف فى السيناريو. وهذا الفصل يقدم لك العديد من الأدوات لتطوير السيناريو. واستخدام هذه الأدوات جميعها قد يكون مجهدا، لذلك حاول أن تستخدم منها ما ترى أنه الأكثر فائدة. والأفلام القصيرة مجال جيد للتدريب، فحجمها المحدود يجعلك تجرب فى العمق لتكتشف الأدوات الأكثر فاعلية. وعندما تتحول إلى مشروعات أطول، سوف تعرف ماذا تستخدم.

نمطان من الأفلام، نوعان من التحضير

الكلام والسلوك يمثلان قطبين لصناعة الأفلام الروائية، وكل منهما يتطلب نوعا مختلفا من تفسير السيناريو، ويمكن تمييزها على النحو التالى:

الفيلم المسرحى يحكى قصته من خلال المشاهد الحوارية أساسا. على سبيل المثال: فيلم بيللى بوب ثورنتون "النصل المعلق" (١٩٩٦) . لقد جاء السيناريو من مسرحية كتبها ومثلها ثورنتون فى وقت سابق. إن كارل المعاق ذهنيا وعاطفيا قد

أطلق سراحه بعد عقود من الاحتجاز، وهو يعود إلى المجتمع الريفى حيث قتل فى طفولته أمه وعشيقها. وهناك يصبح صديقا لفرانك، الصبى الذى تعانى أمه من صديق يسىء معاملتها.

الفيلم السينمائى يحكى قصته من خلال الصورة والسلوك أكثر من الحوار. المثال: فيلم جان بيير جونيه "أميلى" (٢٠٠١). إن هناك مضيفة وحيدة تكتشف أنها حين تقوم بأعمال الخير لأشخاص لا تعرفهم، فإنها تستطيع أن تغير حياة الناس إلى الأفضل. وفى النهاية تحصد ما زرعته من خير بتغيرها هى ذاتها، وبذلك يدخل حبيبها حياتها.

إن الفيلمين سينما كاملة التحقق، وكل منهما لديه إحساس قوى بالمكان، فالفيلم الأول يستخدم مشاهد الحوار الطويلة والمركزة، بينما يستخدم الثانى مونتاج المشاهد القصيرة لكى يمضى بالقصة من خلال الصورة والسلوك أكثر من الحوار. ليس هناك واحد منهما أفضل من الآخر، إنهما ببساطة قصتان مختلفتان تستخدمان السينما بطريقتين مختلفتين، وكل طريقة تأخذ تأكيدا مختلفا خلال التحضير.

فالشخصيات فى "الفيلم الذى يعتمد على الحوار" تسير نحو هدفها من خلال الحوار، وهى تحقق الهدف أو تفشل فيه عند كل نبضة، والحوار يسرد الفيلم ويتيح تقدمه إلى الأمام، وديناميكيات المشهد تقع على عاتق الممثلين. لكن دعنا نقل بسرعة أن المادة التى تعتمد على الحوار ليست بالضرورة ساكنة أو خالية من الاهتمام البصرى أو السلوكى، فالشخصيات يمكن أن تكون فى حالة حركة فى العمل أو اللعب، ويمكن أن تظهر وهى تفعل أى شىء عضوى للعالم الذى تعيش فيه. ومع هذا النمط شديد الواقعية من السينما، يعمل المخرج كما يفعل المخرج مع ممثلى المسرح، فهو يبحث عن معنى النص وإيقاعاته، ويعمل لبناء تكامل الشخصيات.

أما "الفيلم السينمائى" ففيه مشاهد حوارية ممتدة قليلة، ويبنى وحداته الدرامية من خلال تكنيك مونتاج الصور أو مشاهد الحدث القصيرة. ومازال

الشخصيات فى حاجة لأهداف، لكن مسار كل وحدة درامية يمكن أن يتشكل من خلال شذرات مشاهد عديدة. ومثل البانتومايم، أو القصص المصورة، أو الأفلام المبكرة فى بدايات السينما، فإن القصة تروى من خلال الفعل والصور أكثر من الحوار. ويعمل المخرج من خلال تصميم الفعل، والسلوك، وتكوين الكادر، وتجاورات المونتاج، ومعظمها يتم تصوره خلال مرحلة الكتابة. وفى هذا النمط من السينما يكون ذوق مدير التصوير السينمائى وابتكاره على درجة عالية من الأهمية، كما أن الجزء الأكبر من إيقاع الفيلم وقوته الدافعة يتم تصميها خلال المونتاج، كما يحدث فى الفيلم التسجيلى.

التجسيد بالصور

إن هذين نمطين كليهما يتطلبان شخصيات مكتملة تسعى نحو أهدافها، كما أن كليهما يحتاجان إلى تصميم جيد وتجسيد قوى من خلال الصور (استخدام العناصر البصرية لتعزيز المعانى المقصودة). وكلاهما يستفيدان من كونك تقوم بتصميم فيلمك من البداية كما أنه لو كان فيلما صامتا، لأن من الأسهل أن تضيف الحوار إلى فيلم ذى عناصر بصرية قوية بدلا من أن تضيف التصميم البصرى إلى فيلم مصنوع من نمر ساكنة.

إن الفيلم لا يعثر على قالب بصرى، وإنما يجب أن تفرض أنت عليه قالبا بصريا، وكلما بدأت فى مرحلة مبكرة كان ذلك أفضل. ابدأ بتجميع أفكارك حول مشروعك كوحدة بصرية واحدة، واصنع اسكتشات أولية أو اجمع الصور التى تجسد المعانى، وبذلك يتشكل فى ذهنك الفيلم الذى تريده. فكر من خلال موسيقى محددة، ولوحات تشكيلية أو صور فوتوغرافية محددة. يجب أن تشغل نفسك تماما بتطوير أسلوب للصور التى تؤكد على طابع العالم الذى تعيش فيه الشخصيات، وعلى الطريقة التى تريد بها الشخصيات أن تتفاعل مع هذا العالم.

الواجب الذى يجب أن تقوم به

إن عملك بتفسير النص سوف يمضى مما هو كبير إلى ما هو صغير، أى أنه يجب عليك أن تتخذ القرارات على المستوى الكبير قبل أن تبدأ فى اتخاذ القرار بشأن التفاصيل.

تفكيك السيناريو إلى وحدات يسهل التعامل معها

اقرأ السيناريو مرات عديدة، واكتب الملاحظات خلال قراءتك. اجمع ورتب هذه الملاحظات حتى تستطيع أن تستفيد منها بأقصى ما يمكن. قم بتطوير الفكرة المنطقية الأساسية للعمل (انظر الفصل الثالث «فن الكتابة الدرامية»)، وقسم السيناريو إلى فصول.

سوف يحتاج العمل لتنشيط مشاركيك المبدعين، ولتقديم قراراتك التى يمكنك الدفاع عنها بروح المخرج صاحب القرار الأخير. سوف يقرأ كل ممثل السيناريو من خلال وجهة نظر الشخصية التى يقوم بتمثيلها، لذلك فإن القراءات الأولى سوف تميل إلى تقديم تفسيرات متشعبة ومتعارضة. لن تكون كل الإجابات جاهزة لديك، وأنت لا تريد أن تكون جاهزة من الآن. إن ذلك عمل إبداعى وجماعى، ووظيفتك هى أن تقود مجموعة العمل تجاه فهم مشترك لهدف القصة. ليس مهما حجم العمل الذى تقوم به، لكن ممثليك الأذكياء الباحثين عن تفسير النص سوف يأخذونك إلى مناطق جديدة لم تفحص بعد، وهذا جزء من الإثارة فى العمل الجماعى.

تحليل وتفكيك السيناريو

خذ السيناريو واصنع تحليلًا أوليا للشخصيات التى تظهر فى كل مشهد، كما فى الشكل ٢٢-١، الذى يتناول نص "دير نور ثينجر". فمن خلال نظرة واحدة لهذا الجدول تعرف الشخصيات التى تظهر فى كل مشهد، والمشاهد التى تدور فى مكان واحد. إن هذا يساعدك على تخطيط جدول البروفات، ويكشف النمط الذى يتبعه الفيلم من تفاعلات وأبنية أساسية. وسوف يكون هناك جدول أكثر تفصيلا، ضرورى لوضع خطة التصوير. وعلى سبيل المثال، عندما تكون لديك ثلاثة مشاهد تدور فى نفس حضانة الأطفال، فإن عليك أن تصورهم متتابعين لكى توفر الوقت والجهد، حتى لو كانوا متباعدين فى القصة.

وهذه الجداول هى بداية العمل فى الإنتاج الضخم إذا كنت تريد إدماج مواقع التصوير، والديكور، ولوازم الكاميرا والصوت، والشخصيات، والكومبارس، وممثلى

الأدوار الخطرة (الدوبليرات)، والملابس، والماكياج والإكسسوار، والمؤثرات الخاصة، والحيوانات ومدربيها، ووسائل النقل والانتقال، وتوفير الوجبات، وأى شيء آخر يتطلبه السيناريو. وهناك المزيد عن هذه العملية فى الفصل السابع والعشرين تحت عنوان "جدول التصوير"، والفصل الثلاثين تحت عنوان "تفكيك السيناريو".

حدد النص الفرعى (المعنى المتضمن) والمجاز

تتبع المعانى المتضمنة من كل ما تحاول الشخصية أن تحصل عليه، أو تفعله أو تنجزه، وكل جزء من السيناريو المكتوب جيدا يعتبر مثل الجلد الخارجى الذى يغطى طبقات أعمق من المعانى المحتملة، ونجاحك كمخرج يتوقف على خلق هذه المعانى فى ذهن المتفرج.

حاول الانتقال هذه المرة مما هو أكبر إلى ما هو أصغر بتطوير تلخيص كل مشهد فى جملة واحدة، مثل "إنقاذ المنقذ"، أو "اكتشاف البداية"، أو "ليس هناك أجمل من الحب الأول"، كما أنك سوف تحتاج إلى نوعين من المجاز العام الذى يقود فيلمك، ففى فيلم جويرمو ديل تورو "متاهة جنى الغاب" (٢٠٠٦) يمكن للمرء أن يستخدم مجاز "الغسيل"، إن الطفلة أوليفيا ـ التى تشبه أليس فى بلاد فرانكو (تشبيه بحدوتة "أليس فى بلاد العجائب" ولكن البطلة هنا فى أسبانيا فى عصر فرانكو حيث تكتشف العجائب والأهوال ـ المترجم) تغسل الشر الذى يطحنها فى حياتها اليومية فى مغسلة خيالها. إن زوج أمها الفاشى هو «الساحر الشرير»، وأمها هى «الجميلة فى الغابة»، والخادمة هى «الملاك الحارس»، وجنى الغابة هو الذى يقوم بالمهام الصعبة، والرجل الشاحب هو آكل الجميلات فى الحكاية الشعبية. وقوات الجيش الفاشى هم فرسان الشر السود، والفدائيون هم قوى النور المحكوم عليهم بالفناء.

ومن خلال مثل هذه الصور، فإن تستدعى وتمسك بالقوى المحركة الأساسية فى قصتك، ومثل هذه التشبيهات والمجازات تساعدك كثيرا عندما تريد توصيل أفكارك إلى الآخرين.

أدوات للكشف عن القوى المحركة الدرامية

فى الجزء التالى بضع طرق للكشف عن قلب وروح كل مشهد. إن توضيح ما هو غامض ومشوش هو الذى يتيح للمخرج مواجهة ومعالجة المعانى المتضمنة فى السيناريو. إن هذا يستغرق وقتا وجهدا لتطبيقه، لكن ذلك سوف يؤتى ثماره.

تخطيط الوحدات الرئيسية

قم بصنع صورة ضوئية لخط القصة أو جدول تحليل المونتاج كما فى الشكل ٢٢-٢ .وباستخدامه، اصنع جدول تطور مضمون فيلمك، معتبرا كل مشهد كوحدة. وفى كل سطر اكتب اسم المشهد، ووصفا من سطرين أو ثلاثة لما يساهم به المشهد فى خط القصة كما فى الشكل ٢٢-٣ .إن هذا يتجاوز تتابع المشاهد لأنه يتعلق بالتأثير الدرامى أكثر من المضمون. اكتب عناوين تصف:

- نقاط الحبكة.
- قسم العرض (معلومات الزمان والمكان والشخصيات والموقف).
- تعريف الشخصيات.
- بناء وتطوير الجو المزاجى.
- القصص المتوازية.
- التجاور الذى يحمل مفارقة.
- التوقع بما سوف يأتى.

وبالكتابة بشكل موجز يمكنك أن تجد نموذجا لكل عنوان، وهو تدريب ذهنى فى أفضل الأحوال. وسرعان ما سوف يكون لديك السيناريو كله فى شكل جدول يوضح تطور القصة، وسوف تفاجأ بما سوف تعلمه عن بناء السيناريو، ونقاط قوته، ونقاط ضعفه. وإليك بعض الهفوات التى يمكن أن تجدها، وطريقة معالجتها:

- مشاهد قسم العرض تقدم المعلومات بشكل تقريرى ساكن، بدون توتر، وبدون تقدم فى الحدث.	- اجعل المشهد لا يساهم فقط فى المعلومات التقريرية، ولكن أيضا فى الحدث والحركة فى القصة. قد تضع فى اعتبارك حذف المشهد، وتضمين المعلومات فى مشهد آخر يكون له دور وظيفى فى الحدث.
- تكرار المعلومات.	- اختصرها. ومع ذلك قد تكون بعض المعلومات مهمة للحبكة بحيث تريد أن تحمى نفسك وتحتفظ بها وتقوم بمونتاجها فيما بعد، عندما تتأكد من أن المتفرج لن يحتاج إليها.
- المعلومات يتم تقديمها قبل موعدها أو دون ضرورة.	- إخفاء بعض المعلومات مهم تماما لأى دراما، لذلك فالأمر يتوقف على قرار إلى متى سوف يتم إخفاؤها.
- معلومات تأتى متأخرة عن موعدها.	- عندما يشعر المتفرج بالإحباط دون ضرورة، فإنه يشعر بالملل، وهنا يجب أيضا تقرير متى تكشف عن المعلومات.
- تشوش فى تقدم الزمن.	- يمكن أن يؤدى هذا إلى كارثة. من الأفضل أن تكون متحفظا فى التصوير، وأنت على علم بأن تستطيع إعادة ترتيب الزمن فى مرحلة المونتاج، إذا أظهرت التجربة أن قصتك سوف تفيد من ذلك.

- كتلة من المشاهد أو الأحداث المتشابهة.	- سوف تدرك ذلك عندما تجبر نفسك على إعطاء عنوان لكل مشهد يلخص فكرته والعلاج هو حذف المشاهد الأضعف أو إعطاؤها أهدافا مختلفة.
- بعض الشخصيات تختفى لفترات طويلة لحين الحاجة إليها.	- قد يكون ذلك علامة على وجود شخصيات أكثر من اللازم (هل يمكنك دمج بعضها فى شخصية واحدة؟)، أو وجود شخصيات تقتضيها الضرورة دون أن تكون- فى حد ذاتها ـ مشاركة إيجابية.
- بعض الشخصيات موجودة فقط لخدمة هدف درامى محدد.	- ادمج بعضها، قلل من عدد الممثلين،، أو أعد النظر فيمن يفعل ماذا.
- استخدام المصادفة لحل مشكلة درامية (على طريقة: "تصور يا بابا، لقد ربحت اليانصيب!").	- هناك شيء خطر تماما فى الحبكة، إلا إذا كان الفيلم حول أن الحياة تحددها المصادفات. ويجب ألا تحمل المصادفة نقطة درامية مهمة.
- فقدان تغيير الحالة المزاجية أو المكان.	- ادرس إن كان ممكنا إعادة ترتيب الأحداث والمشاهد لتصنع تطورا يحمل تنويعا أكثر.
- نقطة الإثارة جاءت قبل أوانها، مما يؤدى لفقرة مملة طويلة بعد الذروة الدرامية.	- الذروات سواء فى المشاهد أو السيناريو كله توضع عادة فى مكان خاطئ.

- التشابه (ومن ثم التكرار الزائد) فيما تساهم به المشاهد.

- توجد نهايات متعددة بسبب عدم حسم كيفية حل القصة.

يجب أن تعيد وضعها حتى لا تفسد الذروة الرئيسية.

- احذف المادة الأضعف فيما هو زائد ومكرر.

- تلك مشكلة تنبع من فكرة الفيلم التى لم يتم تحديدها جيدا أو لوجود عدة أفكار فى وقت واحد. تعتمد النهايات أحيانا على ظلال الأداء، ويمكن تصوير أكثر من نهاية، وربما الاحتفاظ بها جميعا، طبقا للنمط الفيلمى للفيلم.

الرسم التخطيطى للتوتر والنبضات

بعد أن تقرأ السيناريو مرات عديدة، ارسم رسما تخطيطيا لتغير التوتر أو المزاج فى كل مشهد، حيث يكون المحور الأفقى هو الزمن، والمحور الرأسى هو التوتر. استخدم قلما أسود للرسم التخطيطى للمشهد كله، ثم استخدم لونا مختلفا لكل شخصية رئيسية. وعلى سبيل المثال، إذا كان لديك مشهد كوميدى بين طبيب أسنان ومريض عصبى، ارسم تصاعد وهبوط قلق المريض، ثم قم بإجراء بروفة للحدث لتزيد تصاعد خوف المريض، وارتباط ذلك بتزايد ضيق الطبيب. وكل وحدة درامية داخل المشهد تصل إلى ذروتها فى نبضة (أو لحظة إدراك حاسمة) لشخصية أو للأخرى. ورسم ذلك سوف يدفع لاستخلاص ما هو جوهرى فى المشهد، ويكشف عن مسارات خفية. كما أنه يسمح لك بدراسة كيف أن العديد من هذه المشاهد يمكن جمعها معا، وما هو المزاج السائد فى السيناريو ككل.

وعلى سبيل المثال، هنا مشهد يعتمد على تجربة لأبى فى لندن خلال الحرب العالمية الثانية عندما كان الطعام شحيحا. وربما تحاول إجراء بروفة وتصوير لهذا المشهد على سبيل التدريب. وكما فى كل المعالجات السينمائية، فإنه تتم روايته باستخدام الزمن المضارع.

"بول بحار على سفينة تتوجه إلى الوطن عبر لندن. إن معه على ظهر السفينة شوال صغير من السكر وهو يأخذه إلى عائلته. إن الطعام يصرف بالكوبونات، وما يفعله يمثل مجازفة. إنه يضع السكر بداخل حقيبة قديمة مهلهلة. والسكر ثقيل مثل جثة، لكنه يحاول أن يسير بخفة كما لو أنه يحمل فقط حقيبة ملابسه. وفى أحد الشوارع المزدحمة، ينفك أحد أقفال الحقيبة، ويظهر جزء من الشوال أخضر اللون متدليا. إنه يسقط الحقيبة بسرعة على الرصيف، ويأخذها بين ركبتيه فى رعب وهو يفكر فيما يفعل. ولمزيد من رعبه، يقترب من رجل شرطة مقطب الجبين، ويدرك بول أن الشرطى سوف يفحص ما بداخل الحقيبة، وسوف يذهب إلى السجن. إنه مستعد لأن يجرى هاربا، لكن الشرطى يسحب دوبارة من جيبه وينحنى على ركبتيه، وأنفه على بعض سنتيمترات قليلة من الطعام المهرب، لكنه يساعد بول على ربط الحقيبة. يستمر بول فى الحديث حتى تنتهى المهمة، ويشكر الشرطى شكرا جزيلا، ويحمل الحقيبة بخفة كما لو أن فيها ريشا، ويسرع بالابتعاد، وهو يشعر أن الشرطى سوف يناديه. وبعد شارعين يدرك بول أنه قد أصبح حرا".

والشكل ٢٢-٤ يرسم حبكة حدة مشاعر كل شخصية كلما مر الزمن. إن مشاعر بول تتغير، بينما الشرطى الذى لا يعرف الحقيقة تظل مشاعره بسيطة وهادئة. ومراحل تطور بول هى على النحو التالى:

يحاول السير بشكل عادى لكى يخفى البضائع المهربة ثقيلة الوزن.

إحساس الكارثة عندما ينفتح قفل الحقيبة.

افتراض أن الشرطى قادم للقبض عليه.

إدراك أن خطأه لم يُكتشف بعد -إنه لم يفقد كل شىء حتى الآن.

التوتر عندما يحاول أن يصرف انتباه الشرطى عن محتويات الحقيبة.

الابتعاد بينما ينظر له الشرطى نظرة غامضة.

فرحة إدراك أنه استطاع الإفلات بما يحمل.

هذه المعالجة تحتوى على بعض الإدراكات التى لا يمكن تقديمها سينمائيا على نحو صريح دون تفكيك السيناريو إلى وحدات تتناول "ماذا لو"، حيث يتخيل بول أنه تم القبض عليه، وحوكم، وألقى فى السجن، والشكل التصويرى فى الشكل ٤-٢٢ يوضح أين وكيف يجب أن تقع التغيرات فى المشاعر المسيطرة، فهو يوضح:

كيف يحتاج الممثلان إلى خلق توترات عاطفية متزايدة ومتناقضة داخل كل شخصية.

أين يحدث لكل شخصية تغير رئيسى أو نبضة.

أين يجب على الممثل أن يجسد النبضة فى شكل فعل مرئى.

إن الممثلين يتعاملون مع هدف واحد ومع العاطفة المصاحبة له فى نفس الوقت، ويجب عليهم أن يجدوا طرقا قابلة للتصديق للانتقال بين عاطفة وأخرى وإخراجك وإدارتك للممثلين يجب أن تساعدهم على الحفاظ على خصائص وعى الشخصية، فى كل مرحلة ومع كل هدف.

وفى هذا المشهد يشعر الشرطى باهتمام عادى لطيف، وهى المشاعر التى تختفى عندما يتم إصلاح الحقيبة ويمضى البحار بها، لكن الأمر ليس كذلك بالنسبة لبول، حيث يجب أن يتظاهر أنه رجل برئ يعانى مشكلة مع ما يحمله. إنه يعرف شيئا لا يعرفه الشرطى، والمتفرج يتعاطف مع قلق البحار، ويقدر محاولته الهرب بهذه الجريمة الصغيرة. والغائب فى هذا المشهد هو معرفة ما يقوم به بول بتهريبه، والعائلة التى يحمل لها بول هذه البضائع، وما سوف يواجهه إذا تم القبض عليه. ولكى يعطى المشهد كل إمكاناته، فإن هذه المعلومات يجب تأسيسها فى قسم العرض، خاصة أن بول يأخذ السكر إلى عائلته وليس إلى تجار السوق السوداء، فهذا يغير من ردة فعل المتفرج تماما.

إننا نستطيع أن نؤكد على ذاتية بول ونزيد الإحساس بالخطر فى المشهد. وإذا أظهرنا الشرطى على أنه عنصر تهديد عندما يقترب، فإننا نستطيع أن يجعله يختبر خطيئة بول بأن يتظاهر بمساعدته، ثم نُظهر فى آخر المشهد أن دوافع الشرطى كانت طيبة طوال الوقت، وبذلك فإننا نزيل التوتر. وخلال المشهد يمكننا أن نضع جنبا إلى جنب تكوينا للكادر للشرطى وهو يقترب، ثم للحقيبة المنتفخة على وشك أن تفتح، وبذلك نجسد بصريا القلق البالغ فى ذهن بول.

ومن خلال التأكيد على مخاوف بول، فإننا نجعل المتفرج يتوحد مع مشكلته. وبالتحول إلى وجهة نظر الشرطى، فإننا نوضح كيف ينظر بول إليه، أو حتى ما "يفكر" فيه بول عندما ينظر إليه. إن هذا التعقيد أكثر إثارة من ثنائية الخير والشر حيث الشخصية الرئيسية مستديرة، بينما كل الشخصيات الأخرى مسطحة تماما.

إن المتفرج يمضى فى مشاركة التجربة الداخلية لبول عندما يحاول أن يخفى مشاعره. والممثلون والمخرجون أصحاب الخبرة الطويلة يحققون ذلك بشكل حدسى. وبالنسبة لممثل قد يفتقد هذه الغريزة فلابد من تحليل مفصل لحظة بلحظة مع المخرج، لكى يستطيع صياغة وعى الشخصية على نحو فعال، خطوة بخطوة، وفى قلب المشهد.

وتحليلك لكل وحدة درامية فى هذا المشهد سوف يمضى على نحو يشبه الآتى:

العنصر المطلوب دراسته فى الوحدة الدرامية	من خلال سؤال	مثال
- الموقف	- ماذا، ومتى، وأين؟	- خلال الحرب العالمية الثانية، بحار شاب يدعى بول يترك ميناء لندن ومعه سكر مهرب يخفيه فى حقيبة.

- وجهة النظر الرئيسية	- نحن نشارك تجربة من؟	- البحار.
- وجهات النظر الثانوية	- من أيضا يمكن أن نشارك وجهة نظره؟	- المارة العابرون، الشرطى، النوارس الجائعة.
- المشكلة الرئيسية	- ما الذى تحاول الشخصية الرئيسية تحقيقه؟	- إنه يريد أن يصل إلى عائلته بأمان.
- الصراع	- أين الصراع الرئيسى؟	- محاولة أن يبدو طبيعيا بينما يخاف من القبض عليه وهو يهرب البضائع.
- العقبة	- ما هى العقبة التى يواجهها؟	- فى نفس اللحظة التى تنفجر فيها الحقيبة يقابل رجل شرطة.
- المخاطر	- ما هو ثمن الفشل؟	- إذا تم القبض عليه قد يذهب إلى السجن.
- التعقيدات	- كيف تتصاعد المخاطر عندما يتقدم الموقف نحو الذروة، أو نقطة الأزمة؟	- قد يكون الشرطى يتظاهر بالمساعدة، لكنه يلعب لعبة القط والفأر. إنه يربط الحقيبة بينما يتصبب بول عرقا. بول يبدأ فى السير مبتعدا. هل استطاع الإفلات؟ إنه يسير مترنحا، خائفا من أن يسمع: "أنت! توقف!". عندما يصل إلى

- النبضة	- كيف تغير وعى الشخصية الرئيسية؟	الشارع التالى، يدرك أنه أصبح حرا.

التوقيت الأول

بالنسبة للأفلام التى تعتمد على الحوار، فإن كل صفحة سيناريو تستغرق دقيقة واحدة على الشاشة. لكن هذا لا ينطبق بالضرورة على كل السيناريوهات، كما هو الحال فى التبادل السريع للحوار، أو تعاقب صور حافلة بالتفاصيل مع حركة كاميرا بطيئة فى الأفلام التى تعتمد على المونتاج. ويمكنك أن تحصل على تقدير أكثر دقة لزمن المشهد إذا قرأته بصوت عالٍ، وتمثل كل سطور الحوار، وتقوم بالأفعال. قم بتحديد توقيت كل مشهد لتعرف مجموع المشاهد. وافعل ذلك من الآن فصاعدا.

الفصل الثالث والعشرون
الممثل والمخرج يقومان بتحضير المشهد

يجب على الممثلين ومخرجهم الدراسة الدقيقة للنص قبل الالتقاء معاً. إن هذا يخلق حالة من المراجعة والمقارنة، لذلك عند فحص الأفعال والدوافع فإن الممثلين والمخرج سوف يستخرجون ما التقى فيه فهمهم جميعاً. إن كل ممثل يرى عالم النص على نحو أفضل من خلال منظور الشخصية التى يجسدها ، لذلك فإن وجهات نظر الممثلين المختلفين سوف تولد شرارة أفكار جديدة. ولن تكون كلها متوافقة معاً، لذلك فإن المخرج يقود عملية التوافق والتوفيق بينها. وسوف تحتاج كمخرج إلى أن تكون محايداً بين مختلف وجهات النظر، وتراها من خلال وجهة نظر كلية شاملة، وتعمل لصالح المشروع وجمهوره العام.

وما يلى هنا هى المسئوليات التى تقع على عاتق فريق الممثلين عند بدايات البروفات -وهذا الفصل موجه للممثل أساساً.

الممثل يستعد

المخرج هو جمهورك، وهو أيضاً الحَكَم لكل ما يؤثر عليك. ابحث عن رد فعل مخرجك فقط، ولا تعر التفاتاً لأى شئ يقوله فريق الفنيين، أو أى عابر، أو أى ممثل آخر.

الظروف المفترضة (المعطيات)

اعرف عند كل نقطة من كل مشهد ما هى الظروف والتوترات التى تحدد الحالة الجسمانية والذهنية للشخصية التى تجسدها. إن "معطياتك" هى من، وماذا، ومتى، وأين شخصيتك، وهى تشمل السمات الجسمانية والنفسية، والظروف الاجتماعية، والعلاقات الخاصة، وقيم شخصيتك وموقفها الأخلاقى.

الخلفية وسيرة الحياة

اصنع قصة حياة لشخصيتك تدعم تفاصيل خلفيتها المتضمنة فى السيناريو. إن كل ما تقوله شخصيتك أو تفعله له جذور فى ماضيها، سواء الماضى القريب أو البعيد، لذلك يجب أن تطور قصة حياة ملائمة إذا لم يكن السيناريو قد حددها. وأحياناً سوف يسألك مخرجك خلال البروفات حول خلفية شخصيتك، ويظل يبحث عنها عندما يطرأ شئ لم يصبح واضحاً بعد.

التبرير

اعرف التوترات المحددة التى تقود دوافع الشخصية، فى كل فعل وسطر وحوار. إن هذا يمد العملية التى استخدمتها لبناء قصة حياة شخصيتك، ويساعد على التحكم فى اختياراته وقراراته. إن السيناريو يحتوى عادة على الإشارات المتعلقة بذلك، لكن فى بعض الأحيان فإن دوافع أفعال الشخصية يجب تقريرها بواسطتك مع المخرج.

الأهداف

ما هو الذى تحاول شخصيتى الحصول عليه، أو فعله، أو إنجازه؟ إن الشخصية تمارس فعلها دائماً على الآخرين لتحصل على شئ ما (ابتسامة، قدح قهوة، رد فعل متعاطف، إشارة على الإحساس بالذنب، لمحة شك). ومثلما هو الحال فى الحياة، فإن شخصيتك واعية دائماً بالأهداف القريبة، لكن الأهداف البعيدة التى تنبع من الاحتياجات العميقة تكون فى العادة غير واعية.

والأهداف القريبة يجب أن تتلاءم مع الأهداف البعيدة. حدد أهداف شخصيتك فى شكل:

فعل متعدٍ (له مفعول به)، مثل "سوف أقنع" وليس "سوف أكون مقنعاً".

شخص أو شخص يحدث الفعل عليه.

نتيجة مطلوبة ("دعنى حتى أستطيع أن أذهب إلى أخى فى المستشفى").

وبشكل طبيعى فإن شخصيتك سوف تفشل فى الأغلب فى تحقيق أهدافها،

وهذا يؤدى إلى الهدف التالى (سوف أقدم استئنافاً مع المحامى حتى أستطيع أن أصل إلى أخى قبل إجراء عمليته).

تحديد الأفعال والتصرفات

إعطاء أفعالك عناوين تصفها يساعد على استثمار كل هوية ومعنى. وحتى الأفعال العادية مثل فتح باب دولاب يحتاج إلى عنوان واضح، وعلى سبيل المثال: "إنه فتح الباب برفق" يوضح الحذر وربما الإدراك والفهم أيضاً. والبدائل لوصف ذلك، مثل "بقوة" أو "باندفاع" أو "بمرفقه" (كوعه)، تفتح طيفاً كاملاً من العلاقات بين الشخص والباب. وذلك الوصف يساعدك على تحديد فعل يمكن تمثيله ويحافظ على الاتساق بين التقاطة وأخرى. (الالتقاطة هى إعادة تصوير اللقطة- المترجم). كما أن هذا الوصف يعطى الفعل سمات محددة ويكشف عن الحياة الداخلية للشخصية لتحقيق التأثير الأكبر. وعندما تحدد الأفعال الجسمانية والذهنية الأصيلة مسبقاً يحرر أيضاً الأحاسيس الأصيلة عندما تحتاجها.

كيف ترانى الشخصيات الأخرى؟ وكيف أرى نفسى؟

كل شخصية فى الدراما تضئ فهمنا للشخصيات الأخرى لذلك:

كيف ترانى كل من الشخصيات الأخرى؟

كيف ترى أنت كل من الشخصيات الأخرى؟

ما هو الشئ المشترك بينكم؟ وما هى أهم الاختلافات؟

ما هى الدفاعات التى تحتاجها شخصيتك فى علاقتها مع الطريقة التى يراها بها الآخرون؟

كيف تمنطق الشخصية ذلك؟

ما الذى تحاول الشخصيات الأخرى أن تفعله تجاهى أو تحصل عليه منى؟

خلال الأداء، أنصت بدقة إلى الشخصيات الأخرى بحثاً عن الظلال فى إراداتهم ونواياهم، حتى تبقى شخصيتك حية ومتجددة. والمشهد الذى يتم

تصويره فى عدة التقاطات وزوايا مختلفة يمكن أن يظل متمتعاً بالحيوية لأنك وشركاءك تعملون من خلال فعل حقيقى، وليس مجرد فعل تم حفظه.

النبضات

كممثل يحافظ على وعى واحد محدد، يجب أن تعلم أين نبضات شخصيتك (أى النقاط التى يصل فيها وعيها إلى الذروة ويتغير). قم بأداء هذه النبضات بقوة وكن المحامى عن الشخصية التى تقوم بتمثيلها.

التكيف

عندما تسعى إلى أهداف شخصيتك أو تدافع عنها، فإنك سوف تجد إما النصر أو الهزيمة عند كل منعطف من الأحداث. وعندما تتطور العقبات وتظهر فإنك تصنع تكيفاً استراتيجياً. وتحديد أين وكيف تحدث هذه التكيفات يساعدك على بناء نسيج كثيف ومتغير لوعى شخصيتك. ولأن زملاءك يقومون بتلوين أدائهم فى كل مرة، يجب عليك أن تستجيب لذلك. والحفاظ على هذا سوف يجعلك فى حالة تركيز دون جهد طوال الالتقاطات العديدة.

الحفاظ على استمرارية الصوت الداخلى للشخصية ورؤيتها الذهنية

قم باستدعاء الصور الذهنية من ماضى شخصيتك، تذكر وتخيل وأنت فى الشخصية، وجسِّد فى صمت الأفكار الداخلية للشخصية، وشاهد صورها الذهنية. إن هذا يجعلك مثيراً للاهتمام على الدوام بالنسبة للجمهور.

اعرف الوظيفة الدرامية للشخصية

اعرف ما يريد كل مشهد والفيلم كله أن يحققه، وماذا تساهم شخصيتك فى ذلك. لا تضخم ذلك أو تغيره. وخلال البروفات، عندما تقترب من معرفة شخصيتك على نحو أكثر عمقاً، فإنك سوف تظل تكتسب فهماً جديداً " ?الهدف الأسمى" لشخصيتك. سوف يحدث هذا مع فريق الممثلين جميعاً، وسوف يعمق من فهمك للفيلم وإمكاناته.

اعرف الهدف وراء فكرة الفيلم كله

لكل تجسيد لشخصية وظيفة درامية، ويجب أن يقوم بدوره بالضبط، ليس أكثر ولا أقل، وذلك فى سياق الهدف الأسمى للفيلم كله. ويجب أن تساهم فى ذلك، لا أن تتنافس، مع الممثلين الآخرين.

المخرج يستعد

إنك تريد أن تسبق ممثليك بخطوات عديدة، لذلك فكك كل مشهد، وقرر ماذا يدفع كل خطوة إلى الأمام بالنسبة لكل شخصية داخل وحدة درامية. وسوف تتعلم أكثر من العمل الذى قام به ممثلوك بأنفسهم، لكنهم سوف يفترضون أنك تفهم أدوارهم جيداً. وبواسطة التحضير والاستعداد، سوف تستقى الاقتناع بما يدور حوله الفيلم، وماذا تريد أن تصنع به. ومن كل ذلك تأتى سلطتك فى أن تقوم بالإخراج.

إن الممثلين ينتظرون الوضوح واتخاذ القرارات الحاسمة من مخرجهم، بالإضافة إلى رد فعله الموجز والواضح والتفصيلى تجاه عملهم. وهم يشعرون بأنهم يريدون المزيد من ذلك دائماً. إن المخرج الذى يبقى حساساً تماماً لما يقدمه كل ممثل، والذى يستطيع أن يصف ذلك بدقة للممثلين، يشبه قائد الاوركسترا الذى يستطيع أن يخبر كل عازف- مهما كان لحنه قصيراً أو خلفياً -ما هى النغمة الخطأ التى عزفها. ليس هناك من وُلد وعنده هذه المهارة، لذلك يجب أن تبذل جهداً هائلاً لاكتسابها. وقم بواجبك المنزلى، بدراسة مصادر الدراما فى الحياة، وتحليل السيناريو، وذلك هو ما يضع أساس عملك.

النصوص الفرعية، وتحليل المشهد، وسلطة الإخراج

إن تحليل مسرحية أو سيناريو- كما سبق وصفه فى الفصل العشرين تدريبات التمثيل من خلال نص" -يكشف أكثر من أى شئ آخر عن مدى تماسك أو تفكك مكوناته، وما الذى يجب عليك وعلى ممثليك أن تفعلوا لإصلاحها.

الصراع

محرك الدراما هو الصراع، لذلك يجب أن تعرف كيف نشأ كل صراع، وكيف يتطور، ويصل إلى ذروته، ويتم حله. ولكى يوجد الصراع، يجب عليك أن تحدد وتركز نمط التعارضات حتى يمكنك أن تتحكم فيها جميعاً.

إن الصراع بين شخصيتين يشبه مباراة مبارزة، فهناك العديد من تحركات الأقدام والاستجابة المتبادلة بين الطرفين بما يؤدى إلى الهجوم، ومع كل هجمة فإن توازن القوى يتغير. وتلك اللحظة من الوعى المتغير هى النبضة، وهى تحمل أهمية كبيرة على الأقل بالنسبة لإحدى الشخصيتين. وكل نبضة هى لحظة "التكيف تجاه الأزمة"، وقد تكون هناك واحدة أو أكثر فى المشهد.

زيادة التوتر الدرامى

يعمل فريق الممثلين من داخل الدراما وينظرون إلى الخارج، أما أنت ففى الخارج وتنظر إلى الداخل مثلما يفعل المتفرج. وأنت المسئول عن التشكيل الدرامى. ومن خلال إنشاء علاقة بين كل نبضة واحتياجات الحبكة، ومواقف الشخصيات أو أحاسيسها، فإن تستطع التركيز على ما تحتاج إليه لكى تزيد التوتر إلى حده الأقصى. ومن خلال تعزيز مسار المشهد، وتوضيح تطور إرادة الشخصية، فإنك تستطيع فى تشكيل التأثير الذى يحققه المشهد فى المتفرج. كما أن عناوين المشاهد سوف تساعدك على توضيح ذلك، وتفادى التكرار غير المرغوب فيه. إن هدفك هو الحفاظ على اندماج المتفرج وتخمينه طوال الوقت.

التمثيل "بشكل عام"

الممثلون المدرَّبون جيداً يعرفون أن التمثيل هو تعاقب قصد واضح بعد قصد آخر، وتعاقب فعل واضح وملائم بعد فعل آخر، واحتياج واضح بعد احتياج آخر. أما غير الممثل فإنه يمثل "بشكل عام" لأنه يعمل من خلال وصف مجرد للشخصية، وهو يحاول توضيح هذا المعنى المجرد للمتفرج من خلال إيماءات محفوظة جاهزة. لذلك يجب أن تساعده على تحليل نغمات المشهد واحدة واحدة بعد الأخرى، وعندما يعزفها فى تعاقب فإنه يخلق لحناً.

ولكى تقوى مهاراتك عليك أن تدرس -من خلال نفسك ومن خلال الآخرين- كيف يحدث الإدراك والشعور والفعل فى الحياة. وبمجرد أن ترى بعض الأمثلة فإنك لن تقبل أبداً بتجسيدها فى مزيج مختلط.

تغيرات إيقاعات الشخصية

الرتابة الإيقاعية من أعراض أداء الممثل الذى يقوم بالتمثيل بشكل روتينى، وتصل هذه المشكلة إلى حالة حادة عندما يقع كل الممثلين فى هذا الإيقاع الرتيب. إن الناس فى الحياة لهم إيقاعاتهم الخاصة للكلام والفعل، وهى تتغير طبقاً للحالة المزاجية والتوترات التى يفرضها الموقف، سواء كان الشخص مستثاراً أو متعباً على سبيل المثال. ويستطيع الممثلون الحفاظ على إيقاع شخصياتهم وتنويعها إذا خلقوا الحالة المزاجية لشخصياتهم، وهى الحالة التى تتغير دائماً عندما تصل الشخصية إلى نقطة النبضة. اجعل فريق الممثلين ينصتون بحق لبعضهم البعض، واستخدم قوة إرادتهم لكى يمارس كل منهم فعله على الآخر، وسوف ترى الفرق فى الإيقاع على الفور.

اللحظة الإجبارية

سوف تكون إحدى النبضات فى المشهد هى "اللحظة الإجبارية"، وهى نقطة التحول الكبرى التى يوجد كل مشهد من أجلها. تأكد من هوية هذه اللحظة بأن تحذفها حتى ترى إذا ما كان المشهد سوف يبقى بدونها. سوف يكون لإخراجك بؤرة عندما تكون اللحظة الإجبارية فى كل مشهد واضحة وملموسة.

وضع اسم لوظيفة كل مشهد

مثل أسنان تروس الساعة، يجب أن يكون لكل مشهد مكانه ووظيفته الأقوى. وتحديدك لكيفية تجميع الطاقة فى العمل كله، مشهداً مشهداً، يساعدك على تنسير كل مشهد بثقة، ومعرفتك بالقوة الدافعة التى يضيفها إلى المشاهد السابقة عليه والتالية له. قم بتعريف مشاهدك بإعطاء كل منها عنواناً يسمى وظيفته، ويجعلك توصل بدقة طبيعته إلى الممثلين والفنيين. إن أسماء الفصول فى رواية تشارلز ديكنز "المنزل الكئيب" تعطيك أمثلة جيدة: : تغطية العديد من

الخطايا"، "علامات وأمارات"، "دوران اللولب"، "الاقتراب"، "صداقة واجبة"، "بداية العالم". ومن هذا الوصف المفعم، تتدفق الأفكار حول الميزانسين وتصميم المناظر.

هدف تيمة العمل كله

باعتبارك مخرجاً، ضع عينك دائماً على المعنى الأساسى للعمل كله، أو "هدفه الأسمى". ويجب بوضوح أن يكون تفسيرك مكملاً للسيناريو إذا أردت أن يقبله الممثلون. وعلى عكس المسرحية المنشورة، فإن السيناريو ليس نصاً مقدساً، يجب أن تعيد التفكير فى أن الهدف من تيمة الفيلم أصبحت مسئوليتك أنت، وتذكر دائماً أن الفيلم نظام لتسليم الأفكار والاقتناعات، بقدر ما هو مرآة لشخصيات محددة وطريقة محددة للحياة.

الفصل الرابع والعشرون
الاجتماع الأول مع فريق الممثلين

تنمو المسرحيات من خلال إجراء البروفات الصارمة، لكن عادة ما تنكر الأفلام الروائية ذلك، فالمنتجون يقولون أن البروفات قد تفسد التلقائية، وأنها مضيعة للمال لأن الممثلين يمكنهم حفظ سطور حوارهم قبل التصوير مباشرة. غير أن ممثلى السينما البارعين مثل داستين هوفمان، وميريل ستريب، وجارى سينيز، لا يوافقون على هذا الرأى، فهم يفضلون دراسة أدوارهم وإجراء بروفات مكثفة عليها، وليس غريباً أن المخرجين الذين اشتهروا ببناء التمثيل من خلال مجموعة معينة -مثل إنجمار بيرجمان، وروبرت آلتمان، ومايك لى- قد اكتسبوا قدراً كبيراً من الولاء والنجاح من ممثليهم.

وإذا كان أشهر المحترفين يفضلون البروفات، فإن الذين يستخدمون فريقاً من الممثلين أصحاب خبرات غير متساوية يحتاجون أكثر إلى هذه البروفات. والمعدات السينمائية ليست -كما يعتقد بعض المبتدئين- سحراً يمكن من خلاله تحويل النحاس إلى ذهب، فكل ما تفعله السينما هو التضخيم: ما هو جيد يبدو فى السينما أكثر جودة، وما هو سيئ يبدو أسوأ.

وتكوين فريق ممثليك قبل التصوير يمنح الممثلين تاريخاً مشتركاً، فلديهم الوقت الكافى للدخول إلى العالم السيناريو وشخصياته، الذين تصبح العلاقة بينهم أصيلة كتلك التى بين الممثلين. والسعى إلى تحقيق ذلك يتم من خلال حساسية المخرج، الذى يولد الفيلم على يديه. ويكون هو المتفرج الأول للفيلم.

إعداد جدول البروفات

بمجرد تكوين مجموعة الممثلين، فإن مساعد المخرج يقوم بتدوين الأوقات المتاحة لكل ممثل، وإعداد جدول البروفات وأوقاتها. ويجب أن يحصل كل ممثل على نسخة من السيناريو إذا كان دوره رئيسياً، أو على المشاهد المختارة إذا كان دوره ثانوياً. ويجب على مساعد المخرج تجميع وتوزيع قائمة بمعلومات عن وسيلة الاتصال بالممثلين والفنيين، مثل عناوين البريد الإلكترونى وأرقام الهواتف. اطلب من كل فريق الممثلين حضور الاجتماع الأول ومعهم أفكارهم وقصة حياة تفصيلية لشخصياتهم (أو الخلفية الخاصة بهذه الشخصيات). وكن واضحاً تماماً فى أنه ليس مطلوباً من أحد أن يحفظ سطور حواره إلا إذا طُلب منه ذلك، فحفظ سطور الحوار مبكراً قد يثبت الفهم المبدئى للممثل، وربما يكون من الصعب بعد ذلك أن يتقبل التعديلات أو يتكيف معها.

وقد يكون من الأفضل إعداد الجدول بعد "بروفة الترابيزة" (انظر الجزء التالى)، والتى سوف تشير إلى المشاهد التى تحتاج إلى جهد أكبر. وكن صريحاً ألا تبقى أحداً من الممثلين ينتظر أثناء البروفات، فهم أناس مشغولون بشكل عام، واستفادتك الجيدة من وقتهم سوف تكسبك احترامهم ونظرتهم إليك على نحو احترافى.

قم بإجراء بروفات كافية حتى يتطور الفهم، والقاعدة العملية تشير إلى أن كل دقيقة على الشاشة تحتاج إلى ساعة من البروفات، لذلك فإن مشهداً معقداً من ثلاث دقائق يتطلب على الأقل ثلاث ساعات من البروفات. ومع ذلك فإن مشهداً بسيطاً، مثل عامل يقيس بالمتر شيئاً ما، قد لا يحتاج إلى بروفة. استخدم حسن تقديرك فى هذا الصدد.

وعادة يفقد الممثلون تركيزهم بعد ساعة من العمل المكثف، لذلك اجعل الجلسات أقصر، ومع استراحات بينها. إن أداء عمل غير معتاد يثير التعب خاصة للذين لا يملكون الخبرة. وسوف يصيبك الإجهاد الذهنى بنفس الدرجة التى سوف يصيب بها ممثليك.

وبعد كل بروفة، يجب أن يقوم شخص ما بتذكير كل ممثل بموعد ومكان الاجتماع التالى، ويتأكد أن ذلك يتوافق مع جداولهم.

اللقاء الأول

تقديم المشروع

يريد الممثلون أن يشعروا بأنهم يعملون فى شئ خاص، ويستحق، وجميل، لذلك احرص على أن ترفع من روحهم المعنوية خلال اللقاء الأول. تحدث عن حماسك وحبك للمشروع، وقل لماذا اخترته وماذا يعنى بالنسبة لك. ففى ضوء القلق الذى يشعر به الجميع فى البداية، فإن التزامك واهتمامك سوف يرفعان من الروح المعنوية كثيراً.

البحث والعناصر البصرية

عندما لا يتاح إجراء بروفة فى موقع تصوير حقيقى، خطط لمرافقة ممثليك للاستكشاف والبحث، أو اعرض لهم صوراً للمكان، والغرف، والأثاث، والأزياء، التى تكون فى تصورك، لكى تعطيهم فكرة واضحة. إن ذلك يساعد على تأسيس الجو العام، ويستدعى الذكريات المرتبطة بهذا الجو. كما أنه يساعد الممثلين على السواء يستفيدون من البحث. والمخرج مايكل أبتيد، الذى جاء من عالم السينما التسجيلية، يطلب من ممثليه إجراء أبحاث عن شخصياتهم، وقبل أن يلعب الممثل آيدان كوين دور المحقق فى فيلم "رمشة عين" (١٩٩٥الشكل ١ ـ ٢٤) قضى وقتاً مع المحققين فى شيكاغو، ليستوعب الطرق التى يعملون بها ويقضون أوقات فراغهم.

ولاحظ كيف أن التصرفات ذات الهدف فى الحياة الحقيقية تختلف مع تلك التى قد يقوم بها ممثل لمجرد الإيماء لها من خلال الكليشيهات. بينما ترى أن أداء بيتر فولك فى دور الخباز البولندى العجوز فى فيلم بيتر ييتس «رفاق الغرفة» (١٩٩٥) كان نموذجاً للتركيز والوضوح. والأفلام التى تصور أشخاصاً يقومون بأفعال تتطلب مهارات تكون مقنعة فى أحيان نادرة.

مكان البروفات

من الأمور الجيدة إجراء البروفات فى المواقع الحقيقية، لكن البروفات تُجرى فى العادة فى مكان واسع خالٍ يمكن استئجاره أو استعارته. وباستخدام شريط لاصق على الأرض، يمكنك تحديد مكان الجدران، وقطع الأثاث الرئيسية، والأبواب، والنوافذ. إن هذه البروفات المقتصدة تتمتع بميزة أنه ليس لدى الممثلين إلا النص وشخصياته ليركزوا عليها، ولن يكون هناك ما يشتت انتباههم.

العمل من خلال النص

أول الأعمال فى هذا الشأن هو قراءة النص.

أخذ الملاحظات

من الصعب تذكر الانطباعات العديدة العابرة التى تطرأ لك خلال البروفات، خاصة إذا بدأ يستولى عليك الإجهاد. والانطباعات الأخيرة تزول أسرع من الانطباعات الأولى، وعاجلاً أم آجلاً سوف تجد ذهنك فارغاً، وتواجه الممثلين الذين ينتظرون انطباعاتك. تفادَ ذلك بأن تحمل دفتراً تدون فيه الملاحظات، وبالطبع فإنك لن تستطيع إبعاد عينيك عن الممثلين أثناء أدائهم، لذلك "شخبط" كلمة أو اثنتين كمجرد تذكرة لك فيما بعد، ثم تضع القلم جاهزاً للملاحظة التالية. وفى وقت لاحق فإن هذه الملاحظات السريعة سوف تذكرك بما كنت تفكر فيه.

البروفة الأولى: قراءة «الترابيزة»

يجلس الممثلون حول منضدة حتى يرى الجميع بعضهم البعض. اطلب من مساعد المخرج أن يقرأ التعليمات المسرحية، واطلب من المجموعة أن يقرأ كل منهم دوره قراءة محايدة وليست "تمثيلية". إنك فى هذه المرحلة تبحث عن المعنى، وليس عمن يمثل على نحو أفضل. اقرأ السيناريو دون توقف، وخذ قائمة بالأسئلة الأساسية التى سوف تطرحها خلال المناقشة التالية. وشجع الممثلين على يبر أغوار السيناريو واكتشاف نوعية كل شخصية. الآن استرخِ وأنصت. سوف تبدأ

فى فهم ماذا يضيف كل ممثل لإطار النص الذى وضعته فى ملاحظاتك الأولى عندما قرأت النص لأول مرة.

إن الممثلين يفضلون أن يتصرف معهم مخرجهم كشركاء فى حل المشكلات، وذلك هو قلب وروح الإبداع. إنهم - وليس أنت - الذين يجب أن يطوروا دوافع شخصياتهم، لذلك فإنهم يقبلون توضيح كل ما يكمن خلف السيناريو، والممثلون الملتزمون يحبون هذا التناول، فكل منهم محامٍ للشخصية التى يقوم بتجسيدها، وسوف يتشاركون معاً فى رؤاهم. اطلب من كل فرد من أفراد طاقم الممثلين أن يتحدث بصيغة المتكلم عندما يتحدث عن الشخصية التى يجسدها. وعدم الاتفاق بين الممثلين قد يشير إلى مناطق المشكلات فى السيناريو، لذلك فأنت تحتاج إلى هذه المناقشة بقدر ما يحتاجها الممثلون. وإذا ذهب احدهم إلى رأى يتجاوز الحدود، اسأله أين فى النص وجد هذا الرأى، إنك تريد انتباهاً كبيراً للسيناريو وليس مجرد تداعيات فضفاضة، وإذا اختلفت معه فى الرأى فلا تجازف بأن تجرح ثقته أمام الجميع كما لو أنك تمارس سلطاتك. احتفظ بهذا الخلاف لتحسمه فى لقاء منفرد خلال الأسبوع الأول.

إن بروفة الترابيزة تؤسس للطريقة التى يرى بها كل ممثل السيناريو، وكيف تتلاءم الشخصيات مع بعضها البعض. توقع أن تسمع منهم لمحات عن المشكلات الكبرى التى تكمن فى السيناريو: فى مشاهد بعينها، وممثلين محددين، أو كليهما معاً. لاحظ جيداً كل من يبدو فاقداً للثقة على نحو غير ملائم، والذى قد يحتاج منك إلى دعم خاص.

وفى النهاية، صافح كل فرد منهم، واشكرهم من قلبك على عملهم الجيد. كرر أنك لا تطلب منهم حفظ أى حوار، حتى تشعر أن التفسيرات والمعانى والشخصيات قد تم استكشافها جيداً واتفق الجميع عليها.

تعزيز تجارب التكوين لدى الشخصيات

حاول الاستفادة من الفصل التاسع عشر التدريب «١٢ ـ ١٩» اصنع شخصيتك بنفسك. إن فريق الممثلين يطرح أسئلة صعبة لاستكشاف شخصية رئيسية واحدة،

ويجب أن تركز الأسئلة على أحداث فترة التكوين، وتتحاشى الفترة التى يغطيها الفيلم. سوف يجيب كل ممثل بالنيابة عن شخصيته حول فترة تكوينه وتجاربها، وعن نوعية الشخصية، وماذا يعتقد فى الشخصيات الأخرى. إن التحدى هنا هو أن يعيش كل ممثل فى الشخصية ويعرف ماضيها. كما أن ذلك سوف يعمق إحساس كل الآخرين بالشخصية. قم بإجراء ذلك على كل الأدوار الرئيسية.

جلسات دراسة المشهد الأول

حدد المشاهد التى تعتبرها رئيسية، واطلب من الممثلين تطوير النص الفرعى (المعنى المتضمن أو الخفى) فى كل منها. واطلب منهم مراجعة تيمات السيناريو وترتيب أولوية هذه التيمات. خلال هذه العملية، ابذل جهداً فى توحيد الآراء فى كلٍ متماسك. إذا لم تستطع تحقيق الاتفاق فى الآراء، اتفق على الاختلاف ودع الأمور تمضى الآن، فعدم الاتفاق مع صدق النوايا يتيح توتراً إبداعياً يحث على الدراسة الدقيقة خلال المراحل التالية من العمل، وعندئذ ربما كان الممثلون مشغولين بالاهتمامات المباشرة أكثر من الدخول فى شجار، وسوف يصلون إلى اتفاق ضمنى من خلال الاشتراك فى حل المشكلات، أو حتى سوف يطغى عليهم الإجهاد والتعب أكثر من أى شىء آخر.

أنت الآن مستعد لتبدأ تطوير المقطوعة، واختبار أفكارك من خلال القراءات المتفحصة، بقراءة فصل واحد فى كل مرة.

«الفصل الأول» مهم للغاية، فبرغم أنه قد يحتوى على أفعال، فإن وظيفته هى العرض والكشف، إنه يؤسس لعالم الشخصيات بالعرض الواضح لرغباتهم، وطموحاتهم، ومخاوفهم، والمشكلة الأهم التى سوف تضع الشخصية أو الشخصيات الرئيسية موضع الاختبار. وقد يكون التحدى الأول شيئاً ما تنكره الشخصية الرئيسية فى البداية. وفى الحواديت الفولكلورية، يكون البطل فى البداية كارهاً أو رافضاً لتلبية نداء الواجب، كما يشرح ذلك عالم الفولكلور جوزيف كامبيل، لكن الرفض سوف يجعل نداء الواجب أكثر إلحاحاً، فذلك هو قانون الكون.

"الفصل الثانى": هنا تتصاعد التعقيدات والضغوط على الشخصية الرئيسية. لقد توقفت المقطوعة عن الكشف عن المعلومات وعرضها لأننا نعرف ما هى الشخصيات وما تواجهه. إننا نرى الآن كيف تتعامل الشخصيات مع المشكلات التى تواجههم، وتختبر قوتهم، وبراعتهم، وإصرارهم. وتصبح الأزمة الرئيسية مهمة بحيث يجب حلها، لذلك يجب أن تعمل أنت وممثلوك خلال هذا الفصل على التركيز على مشكلات الشخصيات والمخاطر التى تبعثها هذه المشكلات. ما الذى سوف يجعل نتيجة كل موقف أكثر ضغطاً وإلحاحاً؟ كيف يمكن للممثلين تطوير تفاعلهم لجعل الآخرين يعانون أو يأملون أكثر من السابق.

"الفصل الثالث" يحمل الأزمة إلى ذروتها الدرامية. إنها النقطة حيث يصل كل شئ ناضل من أجله الشخصية الرئيسية إلى القمة، ويجب تقرير النتيجة. ويكشف الحل عما تعلمته الشخصية الرئيسية (أو ما لم تتعلمه)، كما يشير الحل - صراحة أو ضمنًا - إلى ما تطورت إليه الشخصية الرئيسية .

تخيل فيلماً عن جندى تم تسريحه يدعى توم، أوجعه ضميره متأخراً فذهب يبحث عن صديقته الحامل التى هجرها منذ سنوات مضت. سوف يهتم جزء كبير من الفيلم بهذا البحث: إن ذلك يوضح ما كان عليه هذا الرجل، وما يريد الآن أن يفعل بحياته (يجرى تعديلات وإصلاحات عليها). لكن أزمة الفيلم تأتى عندما يجدها، لقد أصبحت زوجة سعيدة وجاء هو متأخراً. لكى يقدم الفيلم الآن تعليقه على الطبيعة الإنسانية فإن عليه أن يوضح ماذا تعلم البطل. فأن يهز كتفيه مبالياً، أو يذهب للعمل فى ملجأ للمشردين، أو يغرق فى الخمر، فإن كل نتيجة من هذه النتائج تحمل تضمينات لما أصبح عليه، وإذا كان قد تطور أو لم يتطور، وبالتالى فإنك سوف تتناول المرحلة الأخيرة طبقاً لذلك. إن جزءاً كبيراً من ذلك يدور حول الكيفية التى تنظر بها أنت وممثلوك إلى الطبيعة الإنسانية، وكيف ترونها، وإذا ما كنتم قد صادفتم أشخاصاً مثل توم، وذلك يدلك على كيفية تطوير شخصية توم، ونقاط قوته، وأخطائه خلال الفصلين الأولين.

العمل مع كل ممثل بمفرده

فى الأسبوع الأول، قابل كل ممثل منفرداً، حتى ممثلى الأدوار الصغيرة، ولو لنصف ساعة. إن جزءاً كبيراً من الإخراج الذى سوف تقوم به فى المرحلة التالية ينطلق من العلاقة الخاصة التى تنشئها خلال الجلسة الأولى. ومرة أخرى فإن عليك الإنصات أكثر، ادرس تناول الممثل لشخصيته، وأسس موقفاً شخصياً وداعماً. ربما يصرح لك الممثل بمخاوفه وعدم ثقته فى نفسه، وربما سوف تلاحظ أنت ذلك بعقلك وتعطيه ما يحتاجه من دعم. إن هذا وقت مناسب لتحصل على أى مزيد من أفكار الممثل، ولكى تشجع، وتطور، وتعيد التوجيه. ويمكنك أيضاً أن تناقش الممثل وطريقة رؤيته لماضى الشخصية، وللشخصيات الأخرى، وكيف تراه الشخصيات الأخرى، ويجب على الشخصية أن تكون لديها دفاعاتها وتبريراتها.

الاستجابة وتأسيس إيقاع العمل فى المشروع

من الآن فصاعداً، حاول أن تجرى البروفات بشكل جماعى. وتأكد من أن تخبر فريق الممثلين أنك مسرور بإحراز التقدم، وفى كل مرحلة حدد هذا التقدم بأية طريقة تستطيع. حاذر من تأنيب فريق العمل ككل، فالذى يؤدى جهداً كبيراً ولا يستحق اللوم سوف يشعر على نحو خاص بالأذى من تأنيبك. وحتى لو خيبت البروفة آمالك، حاول أن تجد أشياء إيجابية تقولها، مثل "كويس، لقد تعاملنا مع مادة صعبة بعض الشىء هذا اليوم، لكننا بالتأكيد سوف نتقنها. استمروا فى العمل الجيد يا جدعان!".

وحتى هذه المرحلة مايزال فريق الممثلين يعملون من خلال النص. إن الممثلين يبحثون النطاق الكامل لدوافع شخصياتهم، ويطورون فهم وظيفة كل مشهد بالنسبة للسيناريو ككل. إن المشاهد السينمائية تبدو فى العادة شذرات متباعدة، متساوية الأهمية بشكل روتينى، وذلك بالنسبة للممثلين المسرحيين. هدئ من مخاوفهم بأن تعرض لهم قصاصات من مشروعات مشابهة.

نظام تعاقب البروفات

فى البداية ركز على فصل واحد فى كل مرة، وقم بالبروفات للمشاهد كما هى مكتوبة فى السيناريو. يجب أن يعلم كل ممثل فى كل مشهد ومن لحظة إلى أخرى ماذا تحاول شخصيته أن تحصل عليه، أو تفعله، أو تنجزه. إن هذا يستغرق ساعات طويلة من العمل على أكثر المشاهد تعقيداً، لكن ذلك سوف يحقق نتائج طيبة تساوى هذا الجهد. ويجب أن يعلم الممثل ماذا تتوقع شخصيته عند نهاية كل نبضة، وعندما تكون النتيجة نجاحاً، أو فشلاً، أو شيئاً غير متوقع، فإن على الممثل أن يعرف كيف يشكل هدفاً جديداً يبدأ الوحدة الدرامية التالية. ولهذا الغرض، فإنك سوف تبذل عملاً كبيراً على المونولوج الداخلى.

وعندما تصبح كل عناصر المقطوعة مألوفة تماماً، سوف تكون قادراً على أن تبنى خطة ملائمة، وتعمل طبقاً لجداول الممثلين. وكبداية أعطِ الأولوية للمشاهد الرئيسية والتى تمثل مشكلات خاصة.

تعقيد الشخصية

من الكليشيهات ـ وإن كان ذلك حقيقيًا ـ أن لكل شخصية قوية كعب أخيل (نقطة ضعف)، فقد تكون للمرأة الجميلة خصلة قبيحة، وقد يتصرف الأذكياء أحياناً بغباء. إن هذه الأخطاء تجعلهم بشراً، وفاتنين، ومتناقضين، وهذا هو السبب فى أن التمثيل عمل يتسم بالعمق. شجع فريق الممثلين على العثور على نقاط الضعف فى شخصياتهم، والصفات غير العادية التى تضفى الخصوصية على هذه الشخصيات.

التعامل مع الشخصيات «السلبية»

كن مستعداً للتعامل مع الممثل الذى يريد أن يستغل سمة سلبية فى تكوين شخصيته لكى يحولها إلى سمة محبوبة. ساعد هذا الممثل على أن يرى أن الحقيقة ليست إيجابية أو سلبية، إنها ببساطة إنسانية وجزء من العمل. ليس هناك أى شىء غريب فيما هو إنسانى. يمكنك أن تقول لممثلك أن الناس غير المحبوبين، أو الذين يفعلون أشياء كريهة، لا يعتقدون فى أنفسهم أنهم سيئون، إن لديهم دائماً تفسيراً، وسبباً جيداً لما يفعلون، وهذا يجعك تعمل مع ممثلك لخلق

هذا التفسير لدى الشخصية ـ لنفسه وللعالم ـ وقد يكون هذا التفسير غير موجود فى السيناريو. وحتى الشرير فإنه ينظر إلى نفسه على أنه شخص طيب لديه مهام كريهة لكى يؤديها، والقليلون من الأشرار فى هذا العالم يشعرون بالندم، إنهم يقولون أنه عمل قالت السلطات أنه لابد أن ينجز، من أجل الأمن القومى.

المهمة البغيضة

للممثلين مشكلات مع كل أنواع الأشياء، وأغلبها مبرر تماماً. لكن خذ حذرك التام من أن تترك ممثلاً يبدأ فى أن يعيد كتابة دوره، فالممثلون الآخرون سوف يرون أن فى ذلك ميزة يريدون أن يتمتعوا بها أيضاً. وبدلاً من ذلك شجع الممثل على تحديد جذر المشكلة، واقتراح حلول بديلة عديدة يمكن تطبيقها. اجعله يجرب هذه الحلول، وقم باختيار أحدها إذا أعجبك. إذا لم تجد لديها ما يعجبك، قل له أنك فى حاجة للتفكير فى الأمر، وأنه يمكنك الإبقاء على النص فى الوقت الحالى. والأغلب أنه سوف ينسى الموضوع، خاصة إذا وجدت شيئاً آخر تمدحه فيه فى مجال آخر.

تعامل فقط مع المشكلات الأكثر أهمية

فى كل مرة تقوم فيها بالقراءة، تعامل فقط مع المشكلات الكبرى، وإلا فإنك سوف تُحمِّل بأكثر من اللازم من المعلومات، وتربك أولوياتهم. وفى العادة فإن البروفة سوف تمضى جيئة وذهاباً فى مسار لولبى، وتتأرجح بين تفاصيل محددة ومناطق أكثر تجريداً من المعنى والفلسفة. حاول أن توقف المناقشات الذهنية، إنها تضيع الوقت. اسأل لترى أفكار الناس، لا أن تسمع عنها.

وعندما تُحل المشكلات الكبرى، فإن المشكلات ذات الأهمية الثانية ـ مثل سطور الحوار أو الأفعال التى تفتقد المصداقية ـ سوف تتحرك نحو السطح وتجذب الانتباه. لذلك فإن عملية البروفة هى نوع من الحفريات من الاكتشاف والتنقيح المستمرين.

من نبضة إلى نبضة، الوحدة الدرامية

عندما يتم التحكم فى هوية المشهد وهدفه، يجب أن تراجع كل شئ داخل كل نبضة، وحدة واحدة فى كل مرة (انظر الفصل الثالث فى "الوحدة الدرامية

والمشهد" والأجزاء التالية). ومن أجل ذلك فإن الممثلين يحتاجون إلى فهم كيفية تحديد نبضاتهم. اسألهم بلباقة لتعرف إذا كان أى من الجميع يحتاج إلى قليل من التدريب.

ويمكن للأفكار الصحيحة والعامة أن تطبق إلى مشهد وتجعله مرتبكاً ويفتقد القوى المحركة بداخله. عليك أن تتفادى ذلك بالتصميم على أن تحرص الشخصيات على أن تحيا، وداخل حاضرها المباشر فقط، وتعايش اكتشافاً بعد الآخر، وتتحرك قدماً من حيث ما تم اكتشافه. يجب عليهم تطوير فكرة واحدة وإحساس واحد بعد الآخر، ويقومون بفعل واحد بعد الآخر، ولا يصنع منها جميعاً مزيجاً أو "شوربة"، وهو الأمر الذى يحدث عند العمل من خلال الأفكار المجردة.

التركيز على هدف تيمة العمل

لكى يوصل الفيلم تيمته (المعنى الكلى للعمل) يجب أن تولى التيمة الأهمية الأكبر من أى شىء آخر. وبقدر الإمكان، فإن من الحكمة أن تركز خلال عملية البروفات على ما تتعلمه منها، وبعد ذلك يمكنك بشكل دورى أن تلخص الخطوات وتركز على المقطوعة كاملة. وليس من الضرورى أن تتضمن التيمة حقيقة كونية أو تعطى حكمة أخلاقية، فالجمهور يرفض توجيه العظات، خاصة لأن الأفلام التى تدعى مثل هذا تفشل فى طموحاتها. إن الأهداف المحدودة، المحددة، والتى يمكن الشعور بها بعمق هى التى تترك التأثير الأكبر. وما تزال تيمة مثل "فرانكى وجونى كانا عاشقين، لكنه ارتكب خطأ فى حقها"، ما تزال تحقق نجاحاً إذا تم تنفيذها جيداً.

إن تيمتك سوف تكون أقوى إذا جسدت مبدأ بسيطاً يتضمن نتائج عميقة، مثل "فى بعض الأحيان يكون الزواج بين شخصين طيبين غير عملى، ويعانى كل منهما"، أو "لقد كان متصلباً وخطراً تجاه هؤلاء الذين يحبونه". عندما تجسد الحقائق البسيطة جيداً، فإن أصداء الحقائق الأكبر سوف تتردد.

الحركة الجسمانية

برغم أن التركيز الأساسى على معنى الكلمات، شجع ممثليك على النهوض عندما تتطلب الشخصية ذلك. قد يعوق الإمساك بالسيناريو ذلك، لكن التأكيد

على الحركة سوف يزرع الحاجة إلى التمثيل باستخدام كل الجسد، وليس بالصوت والوجه فقط. من جهة أخرى، لا تترك الممثلين يضربون بأقدامهم على الأرض كبديل للحركة ذات المعنى والهدف. ويجب على كل ممثل أن يطور أفعاله التى تعكس الحركة النفسية الداخلية للشخصيات، خاصة عند النبضات.

وعلى سبيل المثال، هناك رجل ينوى الزواج سراً، وأمه تستحوذ عليه وتسيطر عليه. إنه يقرر أن تلك ربما تكون اللحظة المناسبة للاعتراف، والنص يكشف عما يقول، لكن أهمية المسألة تأتى فى الحقيقة مما يفعله، والسيناريو لا يحدد ذلك. لعله سوف يبدأ بتجفيف الأطباق، ثم يعطيها لأمه لذلك فإن يديها لا تكون فارغة أبداً؟ دعنا نجرب أن نراهما، إنها تأتى لتجر رجله فى الكلام، لكنه يظل صامتاً، ربما لكى يدع الماء يفرغ من الحوض ويراقب الماء وهو ينساب فى البالوعة. وعندما يفرغ الماء ويتوقف صوت خريره، يستدير الرجل ويفشى السر. إن إعطاء الأطباق للأم، وترك الماء يفرغ من الحوض يجمعان فعلاً يمكن تصديقه ويعبر عن التوتر بداخله حول "إما الآن أو لن يحدث أبداً". إن الابتكار العفوى ينتج فى العادة كليشيهات فى البداية، لذلك يجب أن تحافظ على التجدد وعدم قيام ممثليك بأفعال متوقعة سلفاً.

وبينما السيناريو يعوق الممثلين ويجعلهم غير قادرين على التفاعل مع بعضهم البعض، فإن قراءة الممثلين للسيناريو سوف تظل غير كافية، لذلك أقنع نفسك بالاسكتش العام (الخطوط العامة) فى هذه المرحلة. وعندما ترضى عما حصلت عليه بالنسبة للشخصية والدوافع، وأفكار الفعل، اطلب من الممثلين حفظ سطور المشهد.

رحلة طويلة

سوف تتعمق المقطوعة وتصبح أقوى عندما تعثر أنت وممثلوك على مزيد من المعانى والارتباطات. إن هذا سوف يستمر حتى عندما يبدو أنه لن يكون هناك جديد لاكتشافه. وبقليل من الحظ، فإنه سوف يكون لديك إحساس بهيج بالاكتشاف المشترك والاقتراب من فريق الممثلين، وهو إحساس سوف يتذكره كل منكم بنوع من الحنين بعد سنوات.

الفصل الخامس والعشرون

البروفات والتخطيط للتغطية

البروفات بدون السيناريو

عندما يبدأ العمل، فإن قلق الممثلين حول تذكر سطورهم سوف تطغى مؤقتاً على الفعل الجسمانى. وإذا ظل ممثل يقول أنه غير متأكد من سطور الحوار ولابد أن يحمل السيناريو فى يده "مرة أخرى فقط"، خذ السيناريو منه واطلب منه أن يرتجل. والأكثر أهمية على أية حال أن يؤدى معنى وروح المشهد، لأن سطور الحوار يمكن دائماً إصلاحها فى وقت لاحق.

تحويل الفكر والنوايا إلى فعل

يقوم الممثلون والمخرج معاً بتطوير الضغوط داخل الشخصية، وهى الضغوط التى تصنع الفعل الجسمانى والفعل اللفظى (الحوار). والحوار ذو المعنى يمارس تأثيره دائماً على شخص ما للحصول على شىء ما، وفى المقابل فإن ذلك يستحث هذا الشخص على فعل. ألا يحدُث هذا باستمرار؟

تتبع المد والجزر النفسيين فى إدارة كل شخصية. يجب أن يشبه الأمر مباراة بارزة حيث يهجم المتبارزان، ويندفعان ويتراجعان، ويتقدمان وهما يحاولان عبور دفاعات الشخص الآخر. وتلك هى مسئولية الممثلين، لكن مهمة المخرج هى أن يحدد أوجه القصور. إن هناك شيئاً خطأ فى فهم الممثل إذا كانت أفعال وكلمات الشخصية قد فشلت فى أن تؤثر فيك أو تحرك مشاعرك. إن إجبار نفسك على أن تفهم شيئاً أو تشعر بشىء تعلم أنه كان يجب أن يكون موجوداً دليل مؤكد على مشكلة لابد أن تحل.

توقع وجود مناقشة أو حتى اختلاف حول ظلال الدوافع والحوار. وأحياناً سوف يكون عليك أن تمسك الزمام وتقرر ما يجب أن يفعله الممثلون، ويجب أن تفعل ذلك بثقة ولطف معاً. إن عدم الاتفاق ليس تدميراً لسلطتك، لكنه إثارة مندفعة نحو الاكتشاف. وعناصر كل شخصية تصبح الآن مهمة لأن أفعالها يجب أن تمضى بثبات واتساق من مشهد إلى آخر.

والبرهان على نجاح مشهد هو عندما يشعر المتفرج بما يحدث دون أن يسمع كلمة واحدة. لقد قمت بالعديد من الرحلات والسفر عبر العالم، واضطررت إلى أن أشاهد كماً كبيراً من الأفلام التافهة، واستطعت أن أشاهدها بدون سماعات الأذن لأرى ما فهمته دون الحوار. والفيلم الذى يعبر عن أحداثه من خلال سلوك الشخصيات سوف يقدم لك الكثير حتى بدون الصوت.

استخدام المكان على نحو ذى معنى ودلالة

يجب أن تكون الكيفية التى تقوم بها الشخصيات باستخدام المكان ذات دلالة. إن المكان هو مساحة أو منطقة تتضمن شخصاً ما يتحكم فيها، أو يتقدم خلالها أو يخسرها، وما إلى ذلك. والمكان بين الأشخاص يدل كثيراً على ما بينهم من حميمية، أو إذا كانوا يشعرون بأنهم يمثلون تهديداً أو واقعون تحت التهديد، وإذا ما كانوا معزولين عن بعضهم البعض أو قريبين من بعضهم البعض. وإذا عرف الممثلون مكان الحدث، فإنه يجب تشجيعهم على استخدام الموجود به كجزء من استخدامهم للمكان، سواء كان المكان مطبخاً، أو مكتبة، أو محلاً لإصلاح الدراجات، أو ساحة معركة.

الحركة الداخلية للشخصية

حتى عندما تبدو الشخصيات فى حالة وئام، قد تكون إحدى الشخصيات تستهلك الوقت، أى أنها تتحدث وتتحدث لكنها تقلب الأمر كله فى ذهنها. لقد كانت لى زميلة شاركتها المكتب، وكانت تختفى لتتأكد من فرق شعرها. وقد تقوم إحدى الشخصيات فى فيلمك بفحص هاتفه المحمول كمجرد ذريعة، أو يزيل الحشائش عن حذاء التنس، لكنه يفكر فى شىء آخر. وللحالات الداخلية دائماً

تعبير خارجى، لذلك يجب أن تطلب من الممثل أفعالاً متجددة مرهفة تجسد ما تعايشه الشخصية بداخلها، خاصة عند النبضات.

عندما تفتقد الشخصية حياة داخلية

عندما يعجز ممثل عن إظهار الحالة الداخلية للشخصية، تبدو أعراض ذلك على النحو الآتى:

يبدو بدون عملية تفكير يمكن تصديقها.

لا تدب فيه الحياة إلا عندما يكون هناك شىء يقوله.

يصبح متجمداً وخالياً من التعبير حتى يحين دوره فى الحركة أو الفعل.

قد يكون فى الحقيقة سرحان فى تذكر صفحة السيناريو- وذلك موت أكيد بالنسبة للتمثيل السينمائى.

ويمكنك أن تبعد الممثل عن هذه الحالة بأن تطلب منه أن يتحدث بصوت عالٍ بأفكاره بين سطور الحوار، كما فى الفصل العشرين التدريب (٣ ـ ٢٠) ارتجال مونولوج داخلى. إن ذلك سوف يكشف أين يفقد الممثل تركيزه المرة بعد الأخرى، وسوف يخبرك إذا ما كان هناك فهم خاطئ للشخصية.

ردود الأفعال

من خلال عملى فى المونتاج فى شركة سينمائية كبرى، لاحظت أن الممثلين الأفضل هم وحدهم القادرون على تجسيد لقطات لردود الأفعال بشكل يتمتع بالحياة، وهو ما لا يحدث إلا إذا حافظ الممثل خلال لقطة رد الفعل على الشخصية فى حالة نشطة إبداعياً. وعندما تكون لقطات رد فعل الممثل "كليشيهات" ومخيبة للآمال، ساعده على أن يغير ما يدور بداخله. عليك أن تتفادى أن يقول له ملاحظ الاسكريبت سطور الحوار (الذى يتسبب فى رد الفعل- المترجم)، بل يجب أن تُبقى على الممثل صاحب السطور خارج الكادر ليقولها.

كيف يكون الإدراك الخاطئ مفيداً

كما يحدث فى الحياة، فإن الشخصيات الدرامية كثيراً ما تخطئ فى أحكامها- بسبب العصبية، أو الأمل، أو الخوف، أو الثقة فى غير محلها، أو التوقع الخاطئ، عندها سوف تفهم الشخصية بشكل خاطئ نوايا شخصية أخرى. قد ينشأ هذا بسبب الاعتياد على الاختلافات الثقافية أو الشخصية مع الخصم، ويمكننا أن نضيف على ذلك عدم الانتباه، أو انشغال الذهن بأمر ما، أو المعلومات الناقصة أو المشوهة، أو العادة، أو الوقوع تحت تأثير الخمر، أو العديد من الأسباب التى تؤدى إلى عدم الرؤية الصحيحة. وسوء الفهم يعتبر مكوناً خصباً سواء فى الدراما أو الكوميديا.

التعبير عن النص الفرعى (المعنى المتضمن)

يمكنك مراقبة المعانى المتضمنة بطريقتين: الأولى هى أن تقرر ما تريد أن يكون موجوداً أم لا، والثانية هى أن تحدد بالضبط ما يظهر فى كل مرة، والطريقة الثانية تحتاج إلى عمل أكثر لكنها أكثر خصوبة. إن الممثل يصبح فى هذه الحالة محامياً عن الشخصية، ومولداً لها فى وقت واحد، ويقوده الشعور المتزايد بالأحاسيس الأصيلة، إنه يطور ما يُبقى على تدفق سلوك وكلمات الشخصية، وسوف يكون أكثر حساسية تجاه ما لا يفيد ويحتاج بالضرورة إلى تغيير. قم بتشجيع ذلك من خلال إبداء ملاحظاتك بينما تتعامل على قدم المساواة مع كل الممثلين حتى لا يشعر أحدهم بأنك تهمله، وهو أمر مجهد أن توزع اهتمامك فى نفس الوقت بين الممثلين جميعاً، لكن الأكثر إلحاحاً هو أن تراقب من أعلى كل تعبير مرهف ودقيق.

التلقائية

المشهد الذى يصل إلى نقطة الكشف عن الأحداث بشكل تلقائى، وبدون جهد أو قلق، هو المشهد الذى يصل إلى عتبة التلقائية. إن الممثلين الآن واثقون من أن المشهد سوف يحدث دائماً، لذلك فإنهم يستطيعون رؤية وسماع الممثل الآخر دون قلق بشأن سطور الحوار. اطلب منهم الآن المزيد، اطلب منهم أن يتحركوا بطريقة

معينة، فلديهم الآن قدر من الوعى يسمح لهم بتحقيق ذلك. إنك تستطيع أن تشعر بحدة وتوتر المشهد يتزايدان، وهو إحساس يرضيك تماماً.

تصميم حركة الممثلين

إن هذا يعنى حركة وأوضاع الممثلين والكاميرا فى علاقتهم مع بعضهم البعض. فى البداية شجع الممثلين على تطوير الحركة والتصرفات بحرية، فالمكان والزمان اللذين تظهر فيهما الحركات ينبع من احتياجات الشخصية. ومن خلال التكرار، فإن هذا التطوير العضوى والتجريبى سوف يستقر على نظام متفق عليه ضمنياً ويعبر عن إدراكات الشخصيات، وأفكارها، وأحاسيسها، وإرادتها.

يمكنك أن تبدأ فى استكشاف أفكار عن التكوين البصرى مستخدماً سياسات المكان: من هو المسيطر، ومن الذى يتم التحكم فيه، ومن الذى يمارس الفعل على من. إن الأمر من البداية إلى النهاية يبقى عملية تكيف متبادل، ويمكن لأى عنصر من هذه العلاقة أن يتغير، لذلك يجب أن يحافظ الممثلون على إبقاء حركة وأوضاع الممثلين بشكل مرن. كما أن الإضاءة، والميكروفون، والديكور، تفرض تغيرات عضوية أثناء التصوير. وأنت قد تكتشف أنه يمكن الاستغناء عن زاوية كاميرا إضافية وكل ما تتطلبه من تغيرات فى الإضاءة، بمجرد تغيير السير من أحد أركان منضدة إلى ركن آخر. وإذا لم يكن الممثلون معتاديون على ذلك، فقد تصبح التغيرات مثيرة للضيق بالنسبة لهم. والكثير من التمرين خلال البروفات سوف يساعدهم على أداء المشهد بسهولة وبشكل طبيعى، فى نفس الوقت الذى يحافظون فيه على علامات الوقوف على الأرض دون أن ينظروا إلى أسفل.

الإيقاع وإشارات بدء حركة أو حوار الممثل

كما سبق ذكره فى الفصل الثامن عشر، فإن أصوات الشخصيات فى المسرح يمكن أن تتداخل، لكنها يجب أن تظل متميزة فى العادة عن مثيلتها فى السينما. إن المونتير يمكن أن يختار لقطات بعينها، ثم يخلق التداخلات الضرورية، لكنه يستطيع أن يفعل ذلك إذا لم تكن هناك تداخلات أصلاً فى اللقطات، وإذا كان الإيقاع العام يساعده على تحقيق ما يريد. ومهمتك هى تأسيس القوى المحركة

والإيقاع فى كل مشهد، والحفاظ عليهما. ومن خلال لقطات كافية لتغطية (لقطات منفصلة للقطع بينهما) فإن المونتير يستطع أن يصلح العيوب، لكنه لا يستطيع أن يغير الإيقاع الأساسى. وعلى سبيل المثال فإن الكوميديا تحتاج فى العادة إلى أن تكون أسرع بمقدار الثلث مقارنة بالدراما. وتسجيل البروفات ومونتاجها - كما سوف نذكر لاحقاً يوضحان إذا ما كنت تسير على الدرب الصحيح.

استخدام المكان والموقف

اجعل كل مكان وموقف معبرين عن أزمة الشخصية ومتكاملين معها، وليسا مجرد وعاء لكلمات وأفعال الشخصية. والموقف/ المكان فى حد ذاته شخصية من الشخصيات، ولنفترض أن السيناريو يحدد مطبخاً أو صيدلية، إن تلك أمكان يمكن تجسيدها بصرياً، لكن البروفات من خلال فكرة عامة وضبابية عن المكان، ثم التصوير فى مطبخ حقيقى، لن تساعد الشخصيات أبداً على التواصل على المكان المحيط بها. وبشكل مثالى فإنك سوف تجرى البروفات فى موقع الحدث، لكنك تستطيع استبدال ذلك بزيارة مسبقة للمكان يقوم بها الممثلون، أو أن تعرض عليهم صوراً فوتوغرافية له. ضع شريطاً لاصقاً على أرضية مكان البروفة يحدد وضع الأثاث وأدوات المنزل، وبالإضافة للمعرفة التفصيلية المسبقة عن المكان يمكن للممثلين تصور وتنفيذ كيف يستخدمون المكان بطريقة ذات دلالة.

المخرج كمراقب فعال

الآن وصل تفسير الشخصيات وتطوير أفعالها إلى درجة متقدمة، وجاء وقت التخطيط لتصوير ذلك على الشاشة. إن العادة سوف تجعلك تجلس وأنت تراقب، لكن هذا خطر، فبشكل غير واعٍ سوف تصبح متفرج فى المسرح، يجلس فى مقعد محدد، ويقوم بتصميم حركة الحدث من خلال وضع كاميرا ثابت. ولكى تمنع ذلك، قف على قدميك خلال البروفات، وتحرك فى المكان، واستمر فى ضبط مكان رؤيتك للحدث. إن الفرجة من خلال أفضل زاوية رؤية لراوى القصة لكل مرحلة من المشهد سوف تجعلك تبحث عن أفضل زاوية كاميرا للكشف عن

الحدث. وسوف يعتاد ممثلوك على أن تراهم وأنت تتحرك، وبذلك لن تعودهم على أن تكون علاقتك بهم علاقة المتفرج فى مكان محدد، لذلك سوف يتفاعلون مع بعضهم البعض، كما يحدث فى الحياة الحقيقة. وعندما تحتاج إلى تفكيك الحدث إلى لقطات منفصلة، يجب أن يحدث ذلك بأقل قدر من المشكلات الذهنية.

الشكل: الرؤية بطريقة غير مألوفة

خلال البروفات، تحتل فى البداية مكان "المراقب"، والآن وقد اكتسبت صفة راوى القصة الفعال، فإنك تطور وجهة نظر راوى القصة. إنك مثل ممثل يقوم بدور راوى القصة، وبذلك فإنك تخلق رؤية منفصلة عن ذاتك.

لقد جاءت أفكارك الأولى من خلال البحث فى السيناريو: ما الذى تريده القصة؟ هل يمكن أن يكون بطريقة كتب القصص المصورة ذات الشخصيات الملونة الزاهية؟ أم فيلم نوار يدور فى المدينة خلال الليالى الممطرة؟ هل يجب أن تدور القصة فى عالم كابوسى مشوه على الطريقة التعبيرية؟ هل يجب أن تكون ذات إيقاع سريع، أم يجب تصويرها فى لقطات بطيئة طويلة؟ لقد قمت من قبل بالإجابة على هذه الأسئلة الأكبر، لكن هناك أفكاراً أخرى ماتزال تظهر عندما ترى رؤية أوسع لهدف القصة. كيف يمارس راوى القصة تأثيره على المتفرج، وهذا هو ما سوف يعطيك أفكاراً جديدة حول طريقة تقديم القصة، وما يجب التأكيد عليه فيها.

تصوير البروفات بالفيديو

عندما يكتسب الممثلون الثقة ولا يعودون فى حاجة للإمساك بالسيناريو فى أيديهم، قم بتسجيل البروفات بكاميرا فيديو محمولة على اليد مستخدماً أسلوب "السينما المباشرة" أو "سينما الحقيقة" التسجيليين. اقرأ هذا الجزء كله، وضع فى اعتبارك وضع فريق الممثلين وعدم الثقة فى أنفسهم قبل أن تقرر إذا ما كان مثمراً أن تعرض عليهم النتائج. ومع ذلك فإنك تستطيع أن تستفيد كثيراً من تأملك لهذا التسجيل.

قم بتغطية أية بروفة بدون نسخة السيناريو، وذلك من خلال لقطة مستمرة، باستخدام كاميرا محمولة على اليد، وتقترب للحصول على لقطات قريبة، وتتراجع، وتحرك الكاميرا حركة بانورامية أو تتعقب الحركة. إن ذلك يشبه التعامل مع البروفة كأنها حدث تلقائى يتم تسجيله دون تدخل. وهو لا يحتاج إلى مونتاج لأن الكاميرا تتحمل مسئولية أن تكون فى المكان الصحيح فى الوقت الملائم. وتسجيل المشاهد يقدم لك ميزة خاصة ولممثليك أيضاً، حيث أنكم تستطيعون:

مراجعة البروفات معاً أو على انفراد.

المراجعة الدائمة لزمن العرض. إن عمل الممثلين يجعل المشاهد تبدو كأنها تدور أسرع لكن زمن عرضها يبقى طويلاً.

الحكم على النتائج الناجحة من خلال الرؤية على الشاشة.

الحذر المبكر من الكليشيهات، والأداء المتكلف، أو الأسلوبى الشائع، بالإضافة إلى الأداء المرهف الذى يمكن تحقيقه خلال التصوير أو فى مرحلة المونتاج.

وخلال صنع هذه الشرائط للبروفات يمكن للممثلين:

الحركة بحرية كما قد تتطلب الشخصيات لأن الكاميرا تتحرك معهم.

معرفة أن الكاميرا تخدم ما يقومون به، وأنهم ليسوا عرائس أو دمى تابعة للكاميرا.

الثقة فى أفراد طاقم التمثيل جميعهم.

كشف حركتهم للكاميرا بدلاً من تفاديها كما يحدث فى بعض الأحيان.

وخلال تصوير هذه الشرائط يمكن لطاقم الفنيين:

البحث عن الشكل الأمثل للمشهد فيما يتعلق بزوايا الكاميرا، وحركتها، والعدسات، والإضاءة، والتغطية الصوتية.

اكتشاف كيفية تغطية المزيد من الحدث من خلال زوايا أقل ولقطات أطول.

توقع خط الرؤية والحركة، من خلال الإشارات المرهفة التى يعطيها كل ممثل عندما يكون على وشك الحركة أو الكلام.

البدء فى طلب تعديلات على سرعة الممثلين أو حركتهم للتغلب على مشكلات الكاميرا أو الميكروفون.

وعندما يبدأ التصوير الفعلى:

يكون كل فرد على راحته مع دوره ومع الآخرين.

تكون أوضاع الكاميرا وحركتها التى توضح المشهد تماماً قد أصبحت معروفة وليست نظرية.

يكون التصوير معتمداً على الواقع الحى، وليس على المفاهيم الساكنة المرسومة فى لوحات القصة. (لوحات القصة هى الرسوم التى قد يطلبها المخرج قبل التصوير، موضحاً بها التكوين داخل الكادر، وحركات الشخصيات والكاميرا -المترجم).

يكون التعامل أسهل مع ما هو غير متوقع لأن الجميع يعرفون الأساسيات.

متى لا تعرض على الممثلين عملهم

عندما يدرك ممثلوك فريقاً تستخدمه بشكل ثابت من فيلم إلى آخر، مثلما كان راينر فيرنر فاسبندر يصنع فى أفلامه الأولى، فربما كانت دائرة الأداء ثم الفرجة على الأداء سبباً فى تجاوز الممثلين حالة الإعجاب البشعة بصورتهم، ليعملوا بدلاً من ذلك على مناطق الضعف والقوة فى أدائهم. إن تلك عملية طويلة، وهى تحتاج إلى فريق ممثلين ملتزم ومقيم ومخرج موثوق به، وبدون ذلك لن تكون مفيدة. وبمجرد أن تبدأ التصوير، فليس من الأفكار الجيدة أن تدع ممثليك أن يروا أنفسهم حتى ينتهى التصوير، وذلك للأسباب التالية:

يصاب الناس عادة بالرعب من رؤية أنفسهم على الشاشة، وهذا يزيد من عدم ثقتهم فى أنفسهم.

انتظار حكم بقية الممثلين يجعل من الصعب بقاء الممثل داخل أفكار وخبرات الشخصية.

الممثلون الذين يعتمدون على حكمك وتقييمك قد يبدأون الآن فى تطبيق بعض التعديلات التى يقومون بها بأنفسهم، وهو ما سوف يمثل لك مشكلات جديدة.

الممثلون الذين لا يثقون بك- وهم فى العادة هؤلاء الذين يعتبرون أنفسهم أكثر شهرة منك- قد يبدأون فى الإخراج، ليس لأنفسهم فقط ولكن للآخرين أيضاً.

وإذا قمت بتسجيل البروفات، ثم قررت ألا تعرضها على الممثلين، قدم لهم التفسيرات التالية:

كل إنسان يكره الطريقة التى يبدو بها على الشاشة.

الأفلام الروائية تمنع الممثلين من رؤية اللقطات اليومية لأنه مثير لعدم الاستقرار. قل لهم أنك سوف تعرض لهم فيما بعد نسخة بعد المونتاج.

كما أن تسجيل البروفات سوف يوضح لك ما تحتاجه فى الميزانسين (معالجة الكاميرا). وبدون تجريب وتطبيق، سوف تصنع لقطات نظرية وتقع فى مأزق الزيادة فى تصوير اللقطات، مما يجعلها غير متسقة وتفتقد وجهة نظر متكاملة. ولكن تسجيل البروفات، وتطوير التغطية، فإن البروفات سوف تساعدك على أن تلتقط بذكاء ما يصفه الممثلون.

إتباع صناعة السينما

كما قلنا سابقاً، فإن صناعة السينما الاحترافية تمنع البروفات لتقليل التكاليف وتحافظ على التلقائية. لا تفعل ذلك إلا إذا كان لديك ممثلون ذوو خبرة عالية، وطاقم فنيين محترف، مما سوف يعوضك تماماً عن إجراء بروفات وتطوير.

راجع التوقيتات

مع تقدم البروفات، استمر فى مراجعة توقيتات المشاهد. سوف يبدو كل شىء أقصر، لكن عرضه سوف يكون أطول. وخلال البروفة كن يقظاً على الدوام

لمراجعة واختصار وتماسك الإيقاع كلما كان ذلك ضرورياً. إن حذف جزء من المادة يبدو دائماً مستحيلاً، لكن من النادر تماماً أن تجد سيناريو لا يمكن حذف شيء منه. وإذا قمت بتصوير البروفات فإن لديك طريقة أخرى لتحديد ما هو زائد، وذلك بأن تصنع بشكل سريع من البروفات فيلماً كتجربة.

صنع الفيلم كتجربة

هناك تنويعات على التصوير فى لقطة واحدة بسيطة، بأن تغطى كل مشهد بلقطة واسعة، ثم تقوم فى التقاطات تالية بالتغطية من خلال لقطتين مستمرتين طويلتين من مسافة أقرب لتغطى مثلاً شخصيتين رئيسيتين. إنك تستطيع الآن أن تصنع مشهداً من خلال مونتاج سريع، مع التركيز على اللحظات المهمة.

وسواء تقطع بين اللقطات، أو تظل مع لقطة واحدة مستمرة، قم بتجميع المادة الأفضل حتى يمكنك أن تعرض الفيلم كله على جمهور صغير لا علاقة له بالمشروع. إن رؤية الهيكل العظمى لفيلمك من خلال أعينهم سوف يفتح لك رؤى جديدة، فجأة سوف ترى التكرار الزائد، والمناطق البطيئة، والنقص فى المعلومات فى قسم العرض فى بداية الفيلم، والدوران حول نقطة واحدة، والكليشيهات فى الأداء. كما سوف تبدأ أيضاً فى معرفة ما تحتاجه بالنسبة للإيقاع النهائى، والتغطية، ووجهة النظر.

وعندما يكون العرض الأول أطول من اللازم (وسوف يكون كذلك)، شاهده المرة بعد الأخرى وحدك حتى تعرف تماماً ما الذى يجب حذفه من السيناريو، وإذا حذفت انظر إذا ما كان ذلك سوف ينجح.

وعندما تعتقد أن الإيقاع على وشك أن يتماسك، حاول أن تجرى مونتاجاً لهذا الفيلم كأنه عرض تليفزيونى مسجل على الهواء. ومشاهدة الفيلم مرات عديدة سوف يدلك على إذا ما كنت تسير على الطريق الصحيح.

إن كل ذلك سوف يجرى قبل التصوير الرسمى الفعلى، لكنه يجب ألا يزيد جدولك عن بضع أسابيع قليلة. إنه لن يكلفك مزيداً من المال، لكنه سوف يتيح لك أن تصنع فيلمك مرتين، والمرة الثانية من التصوير سوف تستفيد على نحو هائل من المرة الأولى.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

الفصل السادس والعشرون
تصميم الإنتاج

يبدأ مصمم الإنتاج فى تخطيط مظهر الفيلم من القراءة الأولى للسيناريو. إنه يهدف إلى تحقيق تصميم بصرى يتمتع بالبلاغة فيما يخص المواقف، والشخصيات، والأماكن، والأزمات، والحالات المزاجية. إن ذلك يتضمن تصور عالم كامل بشخصياته وأزيائه، ومناظره، وأثاثه، وإكسسواراته، وجداول ألوانه. وإذا كان فيلمك يدور فى الحاضر أو الماضى القريب، فإنك تستطيع الحصول على أماكن متكاملة بتكاليف قليلة من خلال العمل مع المختصين فى الإكسسوار والأزياء، والماهرين فى العثور على أثاث وملابس وإكسسوار من محلات الأشياء المستعملة. والتصميم (البصرى) النهائى للفيلم جزء مهم من وجهة نظر راوى قصتك.

قائمة أسئلة تصميم الإنتاج

اصنع اسكتشات أو التقط صوراً رقمية لكل مكان تصوير، وفكر فيه فيما يتعلق بالألوان. وبالطبع فإن الإضاءة سوف تؤثر كثيراً فى الطريقة التى سوف ينطبع بها المكان على الفيلم الحساس، لهذا فإن مدير التصوير مصدر مهم خلال مراحل التخطيط. وفى الأفلام قليلة التكاليف، فإنك فى الأغلب سوف تقوم بالتصوير فى مواقع حقيقية وليس فى أستوديو. وإليك الأسئلة التى يجب أن تفكر فيها:

- ما هى تيمة الفيلم؟
- ما هى تطورات الحالة المزاجية فيه؟

- ما هو نوع المكان الذى يجب أن يدور فيه كل مشهد؟ (استخدم صوراً فوتوغرافية لتساعد المناقشة).

- ما الذى يضيفه كل موقع تصوير إلى فكرة الفيلم أو مقدمته المنطقية الأولى؟

- كيف يجب إضاءة كل مشهد؟

- ما نوع الإكسسوار الملائم لكل مشهد؟

- ما هو نوع الممتلكات التى تحيط بالشخصيات؟

- ما الذى يمكن أن يكون موجوداً، ويكون خارجاً عن الجو العام بشكل متعمد؟

- ما نوع الملابس التى ترتديها كل شخصية، وعلى ماذا تدلنا الملابس؟

- كيف تختلف الملابس من مشهد إلى آخر؟

- ما هى باليتة الألوان وتطورها والتى تدعم تطور تيمة الفيلم؟ (باليتة الألوان هنا هى المقام اللونى الذى يختاره مصمم الألوان، وعلى سبيل المثال يمكن أن تميل الباليتة إلى الألوان الداكنة، أو الزاهية، أو الساخنة، أو الباردة... الخ، طبقاً للجو العام للفيلم –المترجم).

أمثلة للمناقشة

خذ ثلاثة أفلام مختلفة تماماً: "بارى ليندون" (١٩٧٥) الشكل ٢٦-١ (لستانلى كوبريك، و"جمال أمريكى" (١٩٩٩) لسام مينديز، و"شوكولا" (٢٠٠٠) للمخرج لاس هالستروم. إن لكل من هذه الأفلام تصميماً قوياً وتمثل جواً مختلفاً.

إن اقتباس كوبريك عن رواية ويليام ثاكرى "بارى ليندون" يحكى قصة رجل خليع وانتهازى فى القرن الثامن عشر، إنه يعتقد أنه قد قتل رجلاً فى موطنه الأيرلندى، ويهرب ليواجه عالماً بلا قانون. إنه يصبح جندياً، ثم يسرق، ويخدع، ويكذب خلال صعوده عبر السلم الاجتماعى حتى يصل إلى موقع مشرف كزوج لليدى ليندون. وكل ذلك يتحقق بسحر مغرٍ ومرح.

أدار كوبريك ممثلين ليتصرفوا على نحو طبيعى تماماً، لذلك ليست هناك كليشيهات فى الأداء على النحو الذى تراه فى الأفلام التاريخية، وهذا هو السبب

فى أن الفيلم يبدو كزيارة للقرن الثامن عشر. وقام المخرج الفنى راى ووكر، ومصمم الإنتاج كين آدم، بإعادة الخلق الكامل لإحساس هذه الفترة. إن المعمار يبدو أصيلاً فى داخله أو خارجه، ويرتدى الناس الباروكات والأزياء كما يرتدى الناس اليوم نظارات الشمس وسراويل الجينز. إن الفيلم يبدو كما لو أنه فيلم تسجيلى تم تصويره من خلال رحلة فى الزمن، وجزء كبير من ذلك يأتى من تصوير جون آلكوت، والذى كان رائداً فى استخدام عدسات خاصة ليصور بدون ضوء اصطناعى. إن المشاهد الليلية الداخلية- ذات الوهج الذهبى- قد تم تصويرها باستخدام أضواء الشموع. ولاحظ كيف أن تصرفات الشخصيات، ولهوها، ومعاملتها لبعضها البعض، ومواردها وأدواتها، تتلاءم جميعاً فى وحدة واحدة. إن الليالى على أضواء الشموع تساعد رواية القصة، كما أن الوجبات الطويلة، والشموع، والمدافئ، تجعل المشاهد الداخلية تحتشد بالدخان الأسود. والسفر فى عربات الجياد أو على ظهور الجياد رحلة قلقة صعبة مهددة بقاطعى الطريق وسفاحى القرن الثامن عشر، والملابس والباروكات لا تكون نظيفة أبداً إلا إذا كنت ثرياً، ويعيش الناس والحيوانات فى أماكن متقاربة. وكل ذلك يصنع مكاناً ساحراً لقصة حول رحلة طموح تحتاج إلى جهد متواصل.

أما "جمال أمريكى" لسام ميnديز فهو حكاية ساخرة مريرة عن أمريكا الضواحى (الشكل ٢٦-٢ .(إنه يحكى حكاية علاقة زواج تضطرب، وزوج فى منتصف العمر يقرر أن يتوقف عن أن يكون شخصاً عادياً مثل أقرانه. والمكان ثرى، ونموذج لضواحى أمريكا. إن الزوج ليستر يشعر بالاكتئاب عندما يكتشف أن قيمه جوفاء، ويقرر أن ذلك يعود لغياب الجمال فى حياته، ويتركز اهتمامه بشكل مرضى على فتاة مراهقة من صديقات ابنته.

وقامت مصممة الإنتاج ناومى شوهان، والمخرج الفنى ديفيد إس لازان، بصنع خلاصة وافية جداً لكل شىء يتخم به أثرياء الضواحى حياتهم، فالأزياء، والسيارات، والأدوات، والأنماط الجنسية، هى إشارات تجسد بها الشخصيات قيمها وإنجازاتها، لأنفسها وللآخرين. إن عالمهم يبدو فى البداية مثيراً للضحك، لكنه يكتسب بعد ذلك قتامة فى بهرجته بسبب الظلام الروحى الذى يخيم على

كل شىء. والتصميم البصرى موجود فى قلب هذا الفيلم الانتقادى، ومشهد الفتة العارية التى تتقلب فى أوراق الورد يبرز كموضوع مثير مستحيل فى خيالات الزوج ليستر.

وفى فيلم لاس هالستروم "شوكولا"، المقتبس عن رواية جوان هاريس، هناك امرأة شابة تصل مع ابنتها غير الشرعية إلى قرية فرنسية متزمتة، لكى تفتح محلاً للشوكولاتة (الشكل ٢٦-٣ .(إن أهل القرية المتعصبين، الذين ينتظمون فى الذهاب إلى الكنيسة، يرفضون وجودها، لكنها تكسب ودهم الواحد بعد الآخر، من خلال قطع الشوكولاتة اللذيذة. وبمضى الوقت تعرف حكاياتهم، ومن خلال عطفها الحميم عليهم تقيم حالة من السلام معهم، وبين بعضهم البعض.

وكان فريق تصميم الإنتاج مكوناً من جون فرانكيش، ولويز مارزارولى، ولوسى ريتشاردسون، الذين صنعوا وجوداً جوهرياً لقرية فرنسية، بيوتها من الحجارة، وداخل البيوت أثاث قديم وجو معتم، وشوارع مبلطة بالطوب. إن أهل القرية شخصيات مسطحة (أى أنها أنماط)، فلاحون يعيشون فى ماضى يعود خمسين عاماً إلى الوراء، ويحتمون خلف قشرة خارجية من التعصب ليحموا قيمهم ومعاييرهم الأخلاقية. إن قريتهم عالم وقور وقاتم ومغلق على ذاته، وهو صورة كاريكاتورية لانعزال الفرنسيين داخل ذواتهم. والباليتة القاتمة للفيلم، فى المناظر الداخلية من الحجارة والخشب الداكن، توحى بظلال الشوكولاتة التى تمثل متعة محرمة لكن لا أحد يستطيع مقاومتها. وهكذا فإن الشلل الاجتماعى والعاطفى للقرية ينكسر بعد أن تصل إليها هذه الساحرة، ويجعل التصميم القوى للفيلم من كل ذلك عالماً قابلاً للتصديق.

أهمية الباليتة

يضع فريق التصميم بصمة كبرى على الفيلم باستخدام مجال لونى فى الباليتة الخاصة بهم، ففيلم كوبريك ثرى بألوانه الذهبية، والبنية، والحمراء الداكنة، بما يشبه إحدى لوحات فنان تشكيلى قديم من العظماء، كما أن اللوحات تلعب دوراً كبيراً فى تصميم وإضاءة الفيلم كله. أما مينديز (الذى جاء من خلفية

مسرحية) فقد عمل مع فريق التصميم لكى يستخدم ألواناً متنافرة صاخبة من تلك التى يختارها محدثو النعمة. والباليتة فى "فيلم شوكولا" تبدأ بالألوان البنية الثرية لحلويات فيان بطلة الفيلم، وبشكل ملائم معها هنا مجال الألوان مشبعة تماماً بالأخضر (القاتم)، والقرمزى، والأحمر. إن محل الشوكولاتة يبدو مبنياً بالشوكولاتة والكريمة، لذلك لا ترى هذا الفيلم وأنت جائع.

وبالإضافة إلى اختيار الباليتة اللونية، هناك اختيار الفيلم الخام وطريقة تحميضه، أو الاستخدام الخاص لإعدادات الكاميرا الرقمية للحصول على تأثيرات لونية محددة. لذلك فإن من المهم علاقة العمل الوثيقة بين المخرج الفنى، ومدير التصوير، والمخرج.

تصميم عالم

إن كلاً من هذه الأفلام الثلاثة يصف بدقة سمات طريقة حياة، ومن خلال التصميم يعبر كل فيلم عن وجهة نظر للعالم الذى يقدمه، وهى وجهة النظر التى يصل إليها مصممو الإنتاج بتفسيرهم للسيناريو مع استشارة المخرج والمنتج. إن ذلك يتضمن كل شىء: مواقع التصوير، وفريق الممثلين، وتصميم الإضاءة، والأثاث، والملابس، والإكسسوار، والموسيقى، وتصميم الصوت، وحتى حالة الجو. ويمكن تمثيل كل فيلم بلوحة أو بأسلوب فى الرسم التشكيلى، مثل جينز بورو، وهوبر، ورينوار. إن هذا ليس بعيداً عما يحدث، فقد كتب مدير التصوير جويرمو نافارو عن فيلم "متاهة جنى الغاب" (٢٠٠٦) أنه تأثر بالفنان التشكيلى فرانشيسكو جويا، والمخرجين جيمس ويل، وجورج روميرو، وديفيد كرونينبيرج، ومدير التصوير ماريو بافا، والرسام أرثر راكهام الذى تعبق رسومه بأحلام الأفيون، كما جاءت فى طبعة ١٩٠٧ لرواية "أليس فى بلاد العجائب". (من مقابلة مع نافارو، فى مجلة "أمريكيان سينماتوجرافر"، يناير ٢٠٠٧).

الأحوال المزاجية

راجع السيناريو الذى تقوم بتنفيذه لتفحص الأحوال المزاجية فيه. إن هذا سوف يجعلك وفريق العمل توائمون بين اللون فى الفيلم، والطابع المزاجى للقصة

والشخصيات. وإذا استطعت، اصنع تبادلاً بين المشاهد الداخلية والخارجية، والنهار والليل، لتعطى إحساساً بالتنفس من خلال الشهيق والزفير، فكل تغيير يقدم إحساساً جديداً بالطابع المزاجى. أضف إلى ذلك تصميم اللون والصورة، وجزء كبير من هذه المهمة يقع على عاتق مصمم الإنتاج. إن فيلم "مظلات شيربورج" (١٩٦٤) لجاك ديمى يسجل لقصة حب عاشقين، منذ حالة النشوة الأولى خلال السنوات المندفعة فى خمسينيات القرن العشرين، وحتى لقائهما الأخير الصامت وقد تزوج كل منهما بشخص آخر. فى البداية كان النظام اللونى يحتوى على اللون الوردى الفاقع، والبنفسجى، والأزرق، والرماديات، لكن لقاءهما الأخير بعد سنوات يحدث عن الغسق فى محطة خدمة بلا لون وقد بدأ الجليد فى الهطول. وهكذا فإن رؤية ديمى هى أن حياتهما الوقور المستقرة فى منتصف العمر هى حل وسط حتمى بعد العواطف المتقلبة خلال شبابهما المتفائل.

الأزياء

اعتبر الأزياء شفرة تعكس صورة الذات ونواياها. وضع فى اعتبارك أن الشخصية وكل مزاج لها يعبران عن نفسيهما بأشكال مختلفة فى أوقات مختلفة، كما أن الأزياء الخاصة بالشخصية تتناقض مع أزياء الشخصيات الأخرى. لا تفكر فقط من خلال اللون والتصميم، ولكن فى الطابع العام وعلاقة ذلك بالمكان المحيط بالشخصيات. فالأزياء الفاتحة جداً سوف تعكس الضوء أكثر من اللازم، بينما الألوان الداكنة -خاصة فى المشاهد الخارجية الليلية، قد تختفى تماماً. ومقاس الملابس وملاءمتها، والطريقة التى يتم ارتداؤها بها، والإكسسوارات التى تتماشى معها، كل ذلك يقول الكثير عمن يرتدى الملابس.

قم بقياس الملابس على الممثلين مسبقاً إذا ما كانت تحتاج إلى تعديل من أجل راحة الممثل. ورتب أيضاً لتوفير ملابس احتياطية لتسمح بالتنظيف أو تعويض ما يبلى. ويجب اختيار الأحذية حسب الموضة (والمقاس بالطبع!)، لكن النعل يكون من المطاط حتى لا تصدر أصواتاً مزعجة خلال الحركة أو الحوار.

الصوت

قد يتسبب الأثاث والإكسسوار فى تعقيد مشهد حوارى. وعلى سبيل المثال، قد يكون على الممثلين حمل البقالة فى حقائب بلاستيكية لأن إخراج البقالة من كيس ورقى قد يتسبب فى صوت كالرعد. ويجب تفادى الملابس ذات النسيج الصناعى لأنها تولد كهرباء استاتيكية تلتقطها الميكروفونات فى صوت طقطقات. كما أن الأسقف قد تعوق الإضاءة وتجعل الصوت مكتوماً، لذلك يجب فى الديكورات المبنية ألا تكون هناك أسقف. وخلال مناقشتك مع مصمم الصوت، قرر لكل مشهد المساحة الصوتية المطلوبة له، وخطط لتسجيل تراكات خلال التصوير قد يمكن أن تساعدك فيما بعد.

الماكياج وتصفيف الشعر

الخطوة التالية هى تصميم الماكياج وتصفيف الشعر. وفيلم "بارى ليندون"، كانت بعض أكثر الشخصيات تكلفاً تضع ماكياجاً أبيض كالطباشير، الذى كان موضة خلال القرن الثامن عشر، وهو ما يعطيهم مسحة خاصة كأنهم جثث، وهذا أيضاً جزء من التصميم. اصنع دائماً اختبارات كاميرا حتى تتأكد من أن أكثر أنواع الماكياج طبيعية يصلح للتصوير، وهو أمر أكثر ضرورة كلما ابتعدنا عما هو طبيعى، أو إذا أردت أن تعتمد على مؤثرات خاصة مثل الجروح، والندوب، أو مظهر المرض.

وإذا كان الممثلون يرتدون باروكات، تأكد من أن خط الشعر دقيق لكى يبدو طبيعياً فى اللقطات القريبة. قم بأبحاث عن عالم فيلمك، فى الكتب، والمعارض، وفى الحياة العادية. فإذا كانت الشخصية الرئيسية مقامراً على سبيل المثال، اذهب إلى حلبات السباق، وخذ ملاحظات، والتقط صوراً فوتوغرافية للشخصيات التى تراها هناك، فالعالم الحقيقى أكثر ثراء مما يستطيعه الخيال. أى نوع من الماكياج وتسرحيات الشعر يمكنك أن تجدها فى السيدات اللاتى تلعبن "البينجو" مرة كل أسبوع؟ هل صيادو السرطان البحرى يشبهون حقاً صيادى الأسماك كما هم فى خيالك؟

الحوائط، والأثاث والمصابيح الظاهرة فى الصورة

هناك بعض الملاحظات الأولية التى قد تؤثر فى تصميم مكان التصوير:

عندما تقوم بحشد الأثاث فى المكان، ارفع الكراسى والمناضد بأن تضع كتلاً أو صناديق تحت أرجلها إذا لم تتلاءم مع وضع جلوس الشخصيات.

ضع فى اعتبارك إعادة طلاء غرفة جدرانها بيضاء -وذلك باستخدام لون رمادى أو بيج. إن ذلك يتيح لك إضاءة مقدمة المنظر دون أن تبدو الخلفية ساطعة. وبعد الانتهاء من الفيلم يمكنك إعادتها إلى اللون الأصلى.

ابعد الأثاث عن الجدران حتى لا تسقط ظلال الأثاث واضحة على الجدران. وهذا مستحيل إذا كان من المفترض وجود الشخصيات بجوار الجدارن.

عند استخدام مصابيح تظهر فى الكادر، استخدم أحجاماً يمكن التحكم فى إضاءتها. اخفض سطوع المصباح بأن تضع مرشحاً ذا كثافة محايدة. لا يمكن استخدام مخفض للضوء لأنه سوف يقلل من درجة حرارة اللون، ويصبح الضوء برتقالياً.

الشخصيات التى تطفئ المصابيح يجب أن تفعل ذلك فى عد تنازلى حتى يمكن للكهربائى فى الأستوديو إطفاء الإضاءة فى اللحظة المناسبة.

التأكد من التصميم والموافقة عليه

قد ينتهى عمل فريق تصميم الإنتاج برسم لوحات القصة، لكن فى الأغلب سوف يكون ذلك على هيئة اسكتشات أو رسوم. وإذا كنت تبنى الديكور، يجب أن تكون الرسوم محددة كأنها مسودات تصميم معمارى. ويجب أن تكون الأماكن متسعة بحيث تستوعب الحدث ولوازم الكاميرا، ويكون الديكور مرناً فى بنائه، مع حوائط قابلة للحركة تسمح للكاميرا بالوصول إلى الأجزاء المهمة من المكان.

حاول أن تعمل مع مخرج فنى يمكنه صنع اسكتشات للأفكار التى تناقشها معه، فهذه الاسكتشات التى يصنعها الإنسان أفضل كثيراً من البرامج الكومبيوترية التى تخلق لوحات القصة.

استخدم كاميرا فوتوغرافية رقمية لتصور شخصياتك فى أزيائهم أمام خلفية محددة، أو فى أماكن التصوير المقترحة، تحت ظروف إضاءة متغيرة. ويمكنك أن تعمل ببرنامج كمبيوترى للصور الرقمية لتصنع لوحات قصة من نوع ما، ثم قم بتجريب تغيير خصائص الصورة. ومن خلال إضاءة المكان والتلاعب بالتباين، ودرجات اللون، وسطوع الصورة على الكمبيوتر، يمكنك أن تصنع مجموعة من الصور التى تجسد ما تريده للمصور السينمائى ومصمم الإنتاج.

الشاشة الزرقاء أو الشاشة الخضراء

إذا كنت تقوم بالتصوير بالتقنية الرقمية، فإنك باستخدام برنامج كومبيوترى مناسب، والتصوير أمام خلفية زرقاء أو خضراء خاصة، تستطيع أن تزيل أى لون أزرق أو أخضر وتضع بدلاً منه خلفية للحدث. وهكذا يمكن لك فى الفيلم أن تجعل الطالبين الفقيرين يقفان أمام كنيسة فى باريس، ويتناقشان حول الذهاب إلى مطعم رخيص، وإلى الصوت الصحيح الذى قمت بالحصول عليه فيما بعد أن تضيف خلفية لضجيج الشارع دون أن يعاكسك المارة عند التصوير فى شارع حقيقى. وإذا كنت تريد الحصول على شقة تطل على مدينة سان فرانسيسكو، ضع ستائر زرقاء أو خضراء على النوافذ؛ ثم قم باستبدال اللون الأخضر أو الأزرق فى مرحلة ما بعد التصوير بشوارع المدينة. كما أن القسم الفنى يستطيع أن يجد لك أثاثاً قديماً لكى يوحى بحياة فقيرة يعيش فيها فنان مكافح.

الماكيتات

قد يشترك القسم الفنى أيضاً فى صنع الماكيتات المصغرة، مثل منظر من الجو لقرية فى بلاك فوريست، أو مخزن القطارات فى الليل. إن تلك منطقة خصبة لخيال أو لأفلام الأطفال، لكن الماكيتات المصغرة قد تبدو فى بعض الأحيان عملاً من أعمال الهواة. وقبل أن تعتمد عليها، قم باختبارات تصوير لها.

الميزانسين

إن تصميم الإنتاج يضع الأساس لتصوير المشهد، وهو ما سوف نغطيه فى الفصل التاسع والعشرين، الميزانسين.

الفصل السابع والعشرون
اجتماع ما قبل التصوير وتحديد المعدات اللازمة

اجتماع الإنتاج الأخير - وهى ذروة حقيقية للعديد من جلسات التخطيط للمشروع - يشهد إنهاء كل الاتفاقات والترتيبات قبل التصوير. وبحلول هذا الاجتماع يكون كل رؤساء الأقسام قد زاروا مواقع التصوير، وقاموا بالتحليل المطلوب منهم. ويشارك فى هذا الاجتماع: المنتج، ومدير وحدة الإنتاج، والمخرج، ومشرف الاسكريبت (أو المسئول عن الاستمرارية)، ومدير التصوير، والمخرج الفنى، ورئيس قسم الصوت، لقد حان الآن وقت تجميع كل الجهود وإجراء الإصلاحات الأخيرة.

وضع جدول التصوير

ويتم تقريره بواسطة مدير وحدة الإنتاج، ومساعد المخرج، ويراجعه المخرج والأعضاء الرئيسيون فى طاقم الفنيين، خاصة مشرف الاسكريبت ومدير التصوير. والأفلام ذات الميزانية المرتفعة قد تستخدم مشرفاً خاصاً على تفاصيل الإنتاج اليومى نائباً عن مدير وحدة الإنتاج.

استهدف أن تصنع أقصر جدول متوقع لأن أيام العمل تتم ترجمتها مباشرة إلى تكاليف (انظر الجزء الخاص هنا تحت عنوان «أقصر من الجدول أو تجاوز الجدول»). ويتضمن الجدول تقديرات مبنية على معلومات، لأن كل فيلم يختلف عن الآخر. ويجب أن يوضع فى الحسبان عند وضع الجدول عوامل مثل توفير وسائل الانتقال وزمنها، والوقت اللازم لبناء أو تفكيك الديكور، والزمن المسموح به للطوارئ غير المواتية مثل الطقس السيئ، والمرض، وتعطل بعض المعدات.

ضع فى حسابك أياً من العناصر الآتية أو كلها جميعاً:

مدى توفر الممثلين وطاقم الفنيين.

مدى توفر مواقع التصوير.

علاقة مواقع التصوير بمتطلبات الانتقال والسفر بينها.

تكاليف كل مرحلة إذا كان مطلوباً لها توفير مهارات خاصة من الفنيين، أو المعدات، أو الخدمات. (انظر نموذج الميزانية الأساسية، الشكل ٢٧-١).

المشاهد التى تتضمن عناصر درامية أساسية قد تتأثر أو تتأخر بسبب الطقس أو أية ظروف معقدة أخرى.

مدى توفر الظروف المتعلقة بالمعدات المستأجرة، بما فى ذلك الإكسسوار. وعلى سبيل المثال، فإن مشاهد الحركة البطيئة تتطلب كاميرا خاصة قد يأتى استئجارها عندما تصل قيمة الاستئجار إلى أقصى حدودها.

مدى تعقيد تجهيز كل إضاءة وتوفير معدات الطاقة اللازمة.

الوقت بالنسبة للنهار، لكى يأتى الضوء المتاح من الاتجاه الصحيح (خذ معك بوصلة عند اختيار مواقع التصوير!).

التتابع الزمنى للتصوير وأماكنه

الطريقة المعتادة فى التصوير هى طبقاً لتوافر أماكن التصوير، ومدى توافر الممثلين والفنيين. وخلال التصوير، تستغرق إعدادات الإضاءة الوقت الأكبر، لذلك فإن الجدول المضغوط يتفادى إعادة إضاءة نفس مكان التصوير. ضع فى جدولك اللقطات الواسعة أولاً، لأنها قد تتطلب منك كل الإضاءة المتوفرة لك، ثم تأتى بعد ذلك اللقطات الأقرب لأنه يجب مطابقة إضاءتها مع اللقطة العامة الرئيسية. لهذه الأسباب وغيرها، فإن من غير المعتاد أن يتم التصوير بتتابع المشاهد كما هى فى السيناريو، فقد تكون هناك مشاهد فى بداية ووسط ونهاية السيناريو يتم تصويرها مرة واحدة لأنها تدور فى نفس المكان. وفى هذا الشأن تفيد البروفات

لأن المخرج والممثلين يستطيعون الانتقال بثقة بين النقاط المختلفة فى السيناريو، وما يرتبط بها من مستويات المشاعر.

وعينة تحليل الشخصية ومكان التصوير، فى الفصل الثانى والعشرين -١، توضح من نظرة واحدة ما هى المشاهد والشخصيات التى يجب تصويرها فى كل موقع تصوير، وهو ما سوف يحدد لك تتابع التصوير، بالإضافة إلى مدى توافر الممثلين والفنيين والمعدات والمواقع.

تتابع السيناريو

قد تتطلب بعض الأفلام أن يتم التصوير حسب التتابع كما هو فى السيناريو، خاصة إذا كان المخرج والممثلون لا يملكون الخبرة. وإليك بعض الأمثلة:

- السيناريوهات التى تعتمد على التطور التدريجى للشخصية، مثل سقوط الملك فى فيلم نيكولاس هايتنر "جنون الملك جورج" (١٩٩٥).

- الأفلام التى تستخدم درجة كبيرة من الارتجال. إنك تصور السيناريو فى تتابعه لكى تحافظ على التحكم فى تطور خط القصة.

- الأفلام التى يتم تصويرها كاملة فى مشاهد داخلية، والتى تقوم بتمثيلها مجموعة صغيرة وثابتة من الممثلين. هنا قد لا تكون هناك ميزة فى التصوير فى غير تتابع السيناريو، وعليك أن تقرر فوائد التصوير حسب تتابع السيناريو.

المشاهد الرئيسية ووضع الجدول من أجل الأداء

قد تكون هناك بعض المشاهد بالغة الأهمية بحيث يمكن للفيلم أن ينجح إذا فشلت هذه المشاهد. دعنا نتخيل أن مشهداً رئيسياً فى فيلمك يتضمن وقوع البطلة الشابة فى حب عميق مع رجل ذى عواطف متقلبة. قد تكون حماقة إذا قمت بتصوير الكثير من مشاهد الفيلم قبل أن تتأكد من أن البطل والبطلة سوف يؤديان هذا المشهد المحورى الصعب بإتقان. ولا يجب تصوير المشاهد الرئيسية مبكراً جداً (عندما لا يكون الممثلون قد اندمجوا فى الشخصيات)، أو متأخراً جداً (عندما قد تتعرض لضياع أسابيع من العمل بسبب الفشل فى تصوير هذه

المشاهد). فإذا نجح المشهد، فإنه سوف يرفع من مستوى كل ما سوف تقوم بتصويره، لكنه إذا فشل فإن عليك أن تحل المشكلات من خلال البروفات وإعادة التصوير خلال يوم أو يومين. غير أنك لن تستطيع أن تغامر بتصوير جزء كبير من الفيلم إلا إذا قمت بحل هذه المشكلة.

ومشكلات الأداء تظهر واضحة فى البروفات، لكن عندما يبدأ التصوير فإن الكاميرا تزيد من تأثير هذه المشكلات، خاصة فى المشاهد الصعبة. وربما يكون أداء التصوير فى بعض الحالات أفضل من البروفات، لكن المعتاد أن أداء التصوير يكون ضعيفاً فى البداية. وقد يشعر الممثلون بمشاعر عميقة خلال اللقطات الأولى من مشهد جديد، لكن ذلك ليس ضماناً للتحكم فى تطور الشخصية، فعندما يدرك الممثلون أن عليهم الحفاظ على الأداء خلال عدة التقاطات لكل زاوية، وعدة زوايا لكل مشهد، فإن بعضهم يقوم بشكل غريزى بكبح الطاقة والمشاعر، وتستطيع أنت أن تقلل من ذلك بأن تقرر مسبقاً كيفية قيامك بمونتاج هذه اللقطات، وبذلك فإنك تصور عدداً أقل منها. وفى الحقيقة أن معرفة ما إذا كان التصوير أكثر أو أقل، وتحديد الخط الفاصل بين ما يكفى وما يعتبر ضياعاً للوقت، هما من أصعب الأمور بالنسبة للمخرج الجديد. فلتبق فى جانب الحذر، واصنع ما يكفى من لقطات التغطية.

تتابع التصوير حسب المتطلبات العاطفية

ضع فى اعتبارك أن بعض المشاهد تفرض بعض المتطلبات على الممثلين، وعلى سبيل المثال فإن مشهداً عارياً، أو مشهداً يثور فيه غضب وعنف شخصيتين، يجب تأجيله حتى يصبح الممثلان مرتاحين مع بعضهما البعض، ومع طاقم الفنيين. ضع مثل هذه المشاهد فى الجدول عند نهاية يوم العمل لأنها تستنفد الطاقة العاطفية للممثلين.

لقطات التغطية بسبب الجو والظروف الطارئة الأخرى

ضع خططاً للتصوير فى الظروف الطارئة عندما تواجه أحوالاً لا تستطيع التيقن منها. ضع المشاهد الخارجية فى بداية الجدول لأنها قد تتأخر بسبب الظروف الجوية غير المواتية، وليكن لديك مشاهد داخلية بديلة لتقوم بتصويرها فى هذا اليوم، وحتى لا تضيع وقتاً.

تحديد زمن تصوير كل مشهد

بالاعتماد على قدر التغطية المطلوبة، وحدة المشهد المطلوب تصويره، ومدى الاعتماد على الممثلين والفنيين، يمكنك أن تتوقع أنك سوف تصور من دقيقتين إلى أربع دقائق من زمن العرض على الشاشة خلال تصوير يستغرق ثمان ساعات. والانتقال بين مواقع التصوير، وإعداد المشاهد المعقدة، وإعادة إضاءة نفس الموقع، سوف تبطئ من سرعة التصوير إلى قدر كبير. والكثير من المخرجين يخصصون وقت الإعداد للصباح، فى نفس الوقت الذى يقوم فيه الممثلون بالبروفات، لكن ذلك لا ينجح فى العادة إذا كان التصوير خارج الأستوديو.

الجدول الناقص أو الجدول الزائد

قد يصاب الفيلم بالدمار إذا كان هناك فى الجدول تفاؤل فى غير موضعه. ضع فى اعتبارك ما يلى:

قد يكون العمل بطيئاً فى البداية لأن طاقم العمل مايزال يبحث عن علاقات ناجحة. اجعل الجدول بطيئاً قليلاً فى الأيام الثلاثة الأولى.

يمكنك دائماً تقصير جدول طويل، لكن قد يكون مستحيلاً تطويل جدول شديد القصر.

أغلب غير المحترفين (وبعض المحترفين) يتوقعون تصوير الكثير من زمن العرض فى وقت بالغ القصر.

الممثلون والفنيون الذين يعانون من جهد شديد يتقدمون فى العمل على نحو أبطأ، وتنخفض الروح المعنوية، ويسوء المزاج، وتتبخر الطموحات الفنية.

الممثلون والفنيون الذين يعملون ١٤ ساعة فى اليوم سوف ينتهون إلى اللهاث لمجرد البقاء على قيد الحياة.

وقد يتأخر جدول التصوير على نحو خطير إذا لم يحافظ مساعد المخرج ووحدة الإنتاج على الجدول. وطاقم العمل من غير أصحاب الخبرة يميل إلى أن يبدأ العمل على نحو أبطأ، ثم يأخذ فى الإسراع دون إحساس بتعمد السباق مع الجدول. وسوف نتناول بالتفصيل مسئولية طاقم الفنيين فى الفصل التالى.

مسودة الميزانية

كل شىء مخطط له يجب أن يراجع مرتين فيما يخص التكاليف، لذلك اصنع مسودة ميزانية باستخدام النموذج ٢٧-١ .ضع فى اعتبارك الجدول المتوقع، ومواقع التصوير، والمعدات، والفنيين، وتكاليف الفنانين. استخدم أرقاماً متشائمة لأن المجموع قد يمثل صدمة مميتة. كن مستعداً لإعادة كتابة المشاهد التى تتسبب فى زيادة التكاليف أكثر مما تستحق.

إذا كنت تهدف للاتصال بشخص فى عالم صناعة السينما الاحترافية، يجب أن تقدم مستنداتك الواضحة فيما يخص الميزانية.

التكاليف فوق الخط وتحت الخط

مسائل الميزانية تنقسم إلى التكاليف "فوق الخط"، والتكاليف "تحت الخط"، والخط هو الذى يفصل بين مرحلة ما قبل التصوير ومرحلة بداية التصوير. لذلك فإن تكاليف فوق الخط هى:

- حقوق القصة.
- السيناريو.
- أجر المنتج.
- أجر المخرج.
- أجور الممثلين الرئيسيين.

أما التكاليف تحت الخط فهى:

- أجور وحدة الإنتاج.
- الإدارة الفنية.
- الأجور.
- الديكورات والنماذج.

- الفنانون (بالإضافة إلى الفنانين الذين سبق ذكرهم).

- فريق الممثلين، الدوبليرات، الكومبارس.

- أجور الأستوديو وتسهيلات مواقع التصوير (بالإضافة إلى تصاريح موقع التصوير والشرطة).

- الفيلم أو شريط الفيديو الخام.

- الكاميرا والصوت والمعدات الأخرى.

- المعامل.

- العمال الرقمية الوسيطة (مثل تصحيح الألوان).

- الطاقة.

- المؤثرات الخاصة.

- العمال والعاملين.

- الأغذية والمشروبات، الفنادق، وتكاليف الإعاشة.

- الضمان الاجتماعى. (التأمينات الاجتماعية).

- النقل.

- التأمين.

- مصروفات نثرية.

- الموسيقى.

- مرحلة ما بعد التصوير.

- مواد الدعاية.

- أقراص الدى فى دى.

- رسوم الدخول فى مهرجانات، والسفر إلى مهرجانات.

والتكاليف غير المباشرة تتضمن تكاليف التمويل والتكاليف القانونية. ويجب أن تسأل عن:

كم يملك الإنتاج فى البنك؟

ما الذى يبقى وينبغى توفيره؟

ما الذى سوف يتكلفه الفيلم باستخدام جدول التصوير المتوقع؟

هل هناك تمويل كاف لتغطية التكاليف المتوقعة؟

هل هناك حاجة لمزيد من التمويل؟

أين يمكن إجراء توفير فى التكاليف؟

هل يمكن تأجيل بعض التصوير حتى يتم تجميع التمويل؟

وهناك الكثير من العوامل التى تؤثر على تكاليف الفيلم، والثورة الرقمية تتيح إمكانات جديدة، وتعقيدات جديدة، وتكاليف جديدة. وعلى سبيل المثال فإن هناك طريقة "التوسط الرقمى" لتحقيق التدرج اللونى، فهى أكثر تعقيداً وإتقاناً من الطريقة التقليدية فى تقنية وضبط الألوان، فهى تتيح التحكم فى مناطق مختارة من الصورة، أو فى لون واحد من ألوان الطيف، وهى مثل كل الأعمال المعملية تحتاج إلى مهارة عالية وتتكلف نفقات باهظة.

وكل ميزانيات الأفلام يجب أن تتضمن "نسبة مئوية للطوارئ"، وهى عادة ٤ فى المائة أو أكثر من الميزانية الكلية، وهى تسمح بما يمكن أن يطرأ من تعطل المعدات، أو الطقس السيئ، أو إعادة التصوير، أو ما إلى ذلك.

خط سير التكاليف، وكتابة تقرير عنها

الهدف هو إكمال المشروع فى الوقت المحدد وبالتكاليف المقدرة. وخلال عملية الإنتاج، تقوم إدارة بإعداد تقرير عن التكاليف اليومية:

- التكاليف لكل فترة.
- التكاليف حتى اليوم.

- التكاليف المقدرة لإكمال المشروع.

- التكاليف النهائية.

- كم تقدير استكمال المشروع تحت التكاليف المقدرة أو فوقها؟

- التأمين

حتى بعض مدارس السينما تكون واعية بضرورة التأمين القانونى على طلبتها. وطبقاً لتكاليف وتعقيد المشروع، فإنه سوف يحمل بعض أو كل ما يلى:

تعويض ما بعد التصوير: ويغطى التكاليف إذا توقف الإنتاج نتيجة حادث، أو مرض، أو موت، خلال التصوير أو قبل البدء به.

تعويض الخسارة: ويغطى زيادة تكاليف الإنتاج بسبب فقدان أو تلف أية معدة مهمة، أو ديكور، أو إكسسوار.

السهو والخطأ: يغطى التعويض لصاحب الحقوق الملكية الفكرية، مثلما حدث مع فيلم رون هوارد «شفرة دافنشى» (٢٠٠٦) وهو يشمل حقوق الملكية الفكرية، والقذف، وتشويه السمعة، والانتحال، وأى سهو آخر غير مقصود.

التأمين السلبى: ويغطى تكاليف إعادة التصوير فى حالة فقدان أو تلف للنسخة النيجاتيف من الفيلم.

المسئولية القانونية لصاحب المشروع: تأمين إجبارى قد يكون مطلوباً لحماية العاملين فى المشروع.

المسئولية القانونية العامة: تأمين ضد الدعاوى بأضرار الملكية أو الإصابات الشخصية.

أضرار الملكية: تأمين ضد الدعاوى تجاه الشركة السينمائية بإحداث أضرار فى ملكية تكون تحت رعايتها.

تأمين المعدات: تغطى فقدان أو تلف معدة مستأجرة.

الديكورات، والملابس، والإكسسوار: يغطى تكاليف فقدانها أو تلفها.

وسائل النقل: خاصة وسائل النقل المتخصصة أو التى تحمل معدات غالية.

خطاب الائتمان: خطاب دعم أو ضمان مالى للحماية ضد ضياع جزء من الميزانية نتيجة أفعال غير قانونية.

النقابات وتأمينات أخرى: غالباً ما يكون العاملون السينمائيون أعضاء نقابيين، والنقابة تحدد التغطية الضرورية فى حالة عملهم بالمشروع. وهناك تأمينات خاصة تكون مطلوبة فى العادة عند العمل فى الخارج تحت ظروف صحية غير عادية أو ظروف أخرى.

إعداد قائمة بالمعدات

تحذير: المعدات شديدة التعقيد

من الإغراءات الخاصة بالنسبة لأى تقنى يحاول أن يتغلب على كل المشكلات هى أن يحصل على أكثر المعدات تعقيداً لأنها كما يتصور "الملائمة"، وهى ـ بالطبع ـ تكون دائماً الأكثر كلفة أيضاً. وفى بداية حياتك الفنية كمخرج، يجب عليك ـ وفريق فيلمك الابتعاد عن المعدات المعقدة لأنها تتطلب وقتاً كبيراً لإتقان العمل بها، وإن كانت المعدات المعقدة فى أيد خبيرة توفر الوقت والمال. وتوقع أن قسم الصوت ـ على نحو خاص ـ سوف يطلب معدات هائلة بشكل يثير الشك، وهم قد يحتاجون ذلك بسرعة للتكيف مع ظروف إضاءة متغيرة أو أية ظروف أخرى. إن ذلك قد يكون إسرافاً مشروعاً، ولكن فى حدود العقل والمنطق.

تحذير: المعدات غير المتوافقة

عندما يقترح صانع كاميرا أو أحد المعدات استخدم معدات معينة تتوافق معها، التزم بهذه الاقتراحات بحذر:

شرائط التسجيل الرقمية التى تعمل على كاميرا الشركة المصنعة قد لا تكون لها نفس مواصفات التسجيل على كاميرا أخرى.

إذا استخدمت التسجيل على نظام فى غير موطنه (مثل بال فى أمريكا، أو إن تى إس سى فى أوربا)، يجب أن تجرى تجارب لكى تتأكد من أن المعدات التى تستخدمها تصلح.

خذ حذرك على الدوام فى كل المراحل ـ مثل المونتاج والصوت ـ من النظام المتاح لك، ومدى توافقه مع أنظمة كل المعدات ونظام النسخة النهائية.

من الأفضل أن تلتزم خلال المشروع الواحد بمعدات من شركة مصنعة واحدة، حتى يمكنك أن تطالبها بتعويض إذا جاءت النتائج على غير ما تعلن عنه الشركة.

اطلب النصيحة ممن قاموا من قبل بما تريد أن تفعل، واتبع نصائحهم حرفياً.

إن مظهر الفيلم، وطريقة تصويره، وطريقة عرضه لمضمونه، تؤثر جميعاً على اختيارك للمعدات. وإذا لم تكن لديك خبرة. قم بالتصوير ببساطة بقدر الإمكان. وعند الاجتماع الذى يسبق التصوير مباشرة، اكتب قوائم بما يفكر فيه العاملون معك، وتذكر كتيبات إرشادات عمل المعدات، وأدوات الإصلاح والصيانة، وأدوات الإسعافات الأولية.

إذا كانت معداتك ليست الأفضل فلا تجعل ذلك سبباً لإحباطك، فالفصول الأولى من تاريخ السينما ـ التى شهدت التطورات الإبداعية ـ ثم تصويرها بكاميرا تدار باليد ومصنوعة من الخشب والنحاس.

المعدات الرقمية

تشهد التقنيات التليفزيونية الرقمية تطورات هائلة وتنافس بين طرق التسجيل والعرض. وهناك بعض الكاميرات ـ مثل الكاميرا باناسونيك فى الشكل ٢٧-٢- تعمل من خلال العديد من النظم، ولا تحتاج إلى الشرائط فالتسجيل يتم على كروت الذاكرة. وإليك بعض الخصائص التى يجب أن تضعها فى اعتبارك.

"تناسب الشاشة" يعبر عن العلاقة بين عرض الكادر وطوله. وهذا التناسب بالإضافة إلى نظام الفيديو الذى تختاره سوف يؤثران على اختيار المعدات ومرحلة ما بعد التصوير، بل أيضاً كيفية التصوير، لأن الشاشة الأعرض تتيح لك نوعاً مختلفاً من التكوين داخل الكادر. وتناسب الشاشة التقليدى للسينما والتليفزيون هو ٤:٣، أى أربع وحدات لعرض الشاشة مقابل ثلاث وحدات لطولها. وفى عام ١٩٥٠ تبنت السينما العديد من مقاسات الشاشة العريضة (مثل

٨٥.١:١، أو١:٢.٣٥ أو ١:٢.٣٩، أو ١:٢.٥٥ .(والتليفزيون عالى الدقة (إتش دى) يستخدم مقاس ١٦:٩، وهو يقترب من الشاشة العريضة فى السينما مقاس ٨٥.١:١، والكاميرات المتواضعة تحاكى هذا المقاس باستخدام وسط الكادر، والصورة التى قد تحصل عليها تكون ذات خلايا صورة أقل (بيكسيل)، وحبيبات أكثر، وخطوط خشنة فى الصورة حيث يجب أن تكون هناك حواف حادة واضحة. انظر "تناسب الشاشة" فى الفصل ٢٩، لمناقشة الآثار الجمالية للتناسب.

«معدل الكادرات»: بسبب تغير مواصفات الطاقة الكهربائية، فإن التليفزيون الأمريكى بنظام إن تى إس سى يعمل من خلال ٣٠ كادراً كل ثانية، بينما يعمل النظام الأوربى بال بمعدل ٢٥ كادراً كل ثانية. ويعتمد النظام الذى تستخدمه على المكان الذى تعيش فيه.

"خلايا الصورة" أو "البيكسيل": كلما زادت خلايا الصورة كانت الصورة أدق، وفى الدقة المعتادة فى نظام إن تى إس سى تكون الصورة ٧٢٠* ٤٨٠، أى أنها تحتوى على ٧٢٠ بيكسيل فى كل خط، وهناك فى كل كادر ٤٨٠ خط، وهى دقة تنافس مقاس ٣٥ مم فى السينما فى حدتها.

"ضغط الصورة": عندما يكون للكادر مزيد من البيكسيل (خلايا الصورة) ومزيد من الخطوط فى الكادر الواحد، فإن مرحلة التصوير بالكاميرا، ومرحلة ما بعد التصوير، سوف تحتشدان بالمعدات الرقمية. لكن كثيراً من المعلومات الرقمية فى كادر ما تتكرر من الكادر السابق، لذلك اخترع المهندسون تقنية "الكوديك" (تشفير الصورة ثم فك تشفيرها) التى تشبه الاختزال، حيث أنها لا تعيد تسجيل ما سبق تسجيله فى الكادر السابق. وإن كان ذلك يؤدى أحياناً -خاصة فى حالة الحركة داخل الصورة ـ يؤدى إلى بعض الاهتزاز.

"الصوت" التسجيل الرقمى للصوت يستخدم أحياناً تقنية "الكوديك".

نقاط سلبية فى الكاميرات الاستهلاكية

الكاميرات المتواضعة ذات الشرائح الصغيرة يمكنها أن تصور صورة رائعة فى ضوء النهار، لكنها لا تستطيع التحكم فى عمق المجال. وهى بذلك تشبه صورة

الفيديو حيث كل شىء من مقدمة الكادر حتى عمق الخلفية يكون فى نفس البؤرة. وعادة ما تكون لتلك الكاميرات عدسة غير متقنة من الصعب التحكم فى كونها فى البؤرة كما تصنع لقطة زووم متواضعة. كما أن الحصول على توازن فى الألوان أو الصوت قد يتطلب جهداً كبيراً وقراءة متأنية للكتالوج، والتحول من خاصية لأخرى فى قائمة الاختيارات - وبالمناسبة فإن الإعدادات قد تتغير فيها بطريقة غريبة دون أن يعلم المصور بذلك أو يلاحظه.

ومن المشكلات الكبرى المحافظة على موضوع متحرك فى ضوء ضعيف. وأغلب كاميرات الفيديو ينقصها التحكم اليدوى الدقيق فى الكاميرا السينمائية، لذلك فإن طاقم الفنيين سوف يضطر لإجراء تنازلات وحلول وسط، أو أنهم سوف يتركون البؤرة الأوتوماتيكية تتعامل مع الموقف، وهى عادة تركز على أى شىء فى منتصف الكادر، بصرف النظر عن توازن التكوين أو أين تريد من المتفرج أن ينظر فى الكادر. وهذا النوع من الكاميرات المتواضعة يشهد ظهوراً بطيئاً لإمكانية التحكم اليدوى.

أما الكاميرات الاحترافية فهى كبيرة وتحتوى على العديد من الأزرار الخارجية للإعدادات والانتقال بينها، لذلك فإن مساعد الكاميرا يمكنه ملاحظة الإعدادات على الدوام، والتحكم فيها. كما أن العديد من هذه الكاميرات يقبل "عصا الذاكرة"، وهى ذاكرة صلبة بحجم كارت الائتمان، والتى يمكن فيها تخزين كل إعدادات الكاميرا لمشهد معين. ويمكن توفير الكثير من الوقت عندما يتم الإعداد المسبق للكاميرا لكل مشهد.

"تايم كود": فى نظام إن تى إس سى، يجب أن تتخذ الاختيار بشأن "التايم كود"، والذى يظهر التايم كود بطريقة الساعة بدلاً من ظهوره الدائم فى شكل أرقام متحركة بسرعة، والمهم أن تحافظ على أى اختيار تتخذه طوال التصوير.

اختيار نوع الفيلم الخام

يعتمد نوع الكاميرا التى تستخدمها على الفورمات التى تختاره، مثل مقاس ٣٥ مم أو سوبر ١٦ مم (١٦مم بالشاشة العريضة)، والفيلم الخام من ٣٥ مم يعطى

جودة عالية فى الصورة، ويستخدم عدسات ذات عمق محدود للمجال بما يمكن الاستفادة لتحقيق أهداف جمالية خاصة، ويمكن عرضه فى أية قاعة سينما فى العالم، ويمكن نقله إلى أية فورمات فيديو، ولكنه مكلّف، لذلك فإنه يحتاج إلى تمويل منذ البداية لشراء الشريط الخام، كما أنه عالى التكاليف فى التحميض والطبع. وكل من لديه خبرة فى الإضاءة والتصوير بشريط السليولويد سوف يعرف فى الأغلب من أين يمكن الحصول على المعدات وتكاليفها. وإذا تكلف صنع فيلم مليوناً من الدولارات للحصول على الفيلم الخام فإن ذلك سوف يُعتبر رخيصاً فى سعره.

أما فورمات سوبر ١٦ مم، وهو فورمات للشاشة العريضة، فهو أقل تكلفة لتصوير الأفلام الروائية بالسليولويد، لكن اطلب النصيحة من شخص قد قام مؤخراً وبنجاح باستكمال فيلم بهذا الفورمات، وتذكر أنه يعمل على تروس ذات أسنان مختلفة عن الشائع فى دور العرض، وان القليل من المعامل هى التى تتعامل فيه وتطبعه، كما أن التكبير من سوبر ١٦ مم إلى مقاس ٣٥ مم مكلف جداً فى الحقيقة.

لكنك إذا قمت بالتصوير بمقاس ٣٥ مم، خاصة بانافيجين (الشكل ٢٧-٢) فأنت فى حاجة إلى نظم دعم ملائمة للكاميرا، ودوللى (ترولى) على قضبان (شاريوه). وبالنسبة للقطات المحمولة على اليد، والتى تهدف إلى إعطاء الإحساس بحركة بشرية غير مستقرة سوف تحتاج إلى كاميرا ٣٥ مم حديثة تحمل على الكتف، أو إذا أردت حركة أكثر نعومة فأنت فى حاجة إلى كاميرا ستيديكام يعمل عليها شخص قوى البنية وذو خبرة.

الصوت

التخطيط لتصوير لقطات مع تسجيل الصوت سوف يطرح عدداً من الأسئلة:

- هل سوف تستخدم كاميرا الفيديو لتسجيل الصوت، أم أنك سوف تستخدم مسجلاً رقمياً منفصلاً؟

- ما هو الحد الأقصى للقنوات التى تحتاجها للتسجيل؟

ـ كم عدد قنوات الصوت المتاحة فى كاميرتك، وهل سوف تحتاج إلى لوحة ميكساج متعددة القنوات؟

ـ كيف سوف تستخدم الميكروفون فى كل موقف مختلف؟

إذا كنت تستخدم ميكروفونات لاسلكية، هل سوف تستخدم ميكروفونات سلكية للاحتياط؟ (يجب أن تفعل ذلك).

ما هو نوع الكلاكيت الذى سوف تستخدمه إذا كنت تصور بنظام مزدوج (أى أن الكاميرا ومسجل الصوت ينفصلان)؟

كيف تفكر فى تصميم الصوت؟

ما هى المؤثرات أو البيئة التى لم توضح فى السيناريو، ويجب وضعها فى الاعتبار عند التصوير فى الموقع؟

مرحلة ما بعد التصوير

أياً كانت المعدات التى تستخدمها للتصوير، فيجب التحضير لمرحلة ما بعد التصوير، خاصة المونتاج، مثل كومبيوتر ماك الذى يكلف ثلاثة آلاف دولار، ومزود ببرنامج فاينال كات بمبلغ ١٣٠٠ دولار، والأرخص إذا قارنته بالأكثر تكلفة، وهو أفيد دى إس إتش دى بمبلغ مائتى ألف دولار. ومما سوف يؤثر على خطة العمل فى مرحلة ما بعد التصوير طول الفيلم، وكمية لقطات التغطية، وإذا ما كانت المؤثرات الخاصة سوف تحتاج إلى جهد كبير فى تنفيذها. وتذكر أن تضع فى الميزانية إذا ما كنت سوف تحتاج إلى قرص صلب كبير للتخزين، أو أى برامج خاصة بالصوت. وضع فى حساب الميزانية أيضاً النسخ الاحتياطية، وتحضير أقراص الدى فى دى، وأى أقراص أخرى قد تكون مطلوبة لتوزيعها. ولكى تحدد طريقة عرض الفيلم، عبر الإنترنيت، أو الدى فى دى، أو دور العرض السينمائية، فسوف تحتاج إلى استشارة من يملكون الخبرة لكى يحددوا لك المعدات اللازمة لكل وسيط. وهناك أسئلة أساسية:

- هل سوف تحتاج إلى طبع نسخ سيلولويد للعمل بها فى المونتاج، أم أنك سوف تنقل النسخة الأصلية إلى شريك رقمى مباشرة؟

- من الذى سوف يقوم بذلك، وبأى سرعة، وما هى التكلفة؟

- ما هى توقعاتك المبدئية لصنع نسخة من النيجاتيف مطابقة لنسخة العمل تم صنعها رقمياً؟ (خذ حذرك: فذلك يمثل حقل ألغام!).

- كيف ستنهى العمل فى الصوت، وهل سوف تطابقه مع الصورة فى المعمل؟

- إن كل مرحلة تشكل مغامرة وجهداً وتكاليف كبيرة. وإذا صورت على السليولويد لكنك تهدف إلى صنع المونتاج رقمياً، فيجب أن يحتوى النيجاتيف الأصلى على كود وإلا فإنك لن تستطيع مطابقته بعد المونتاج.

استئجار المعدات

يجب ألا يغادر طاقم الفنيين مكان التصوير إلا بعد تجميع المعدات والتأكد من أنها تعمل كما يجب. ويجب وجود بطاريات احتياطية للمعدات التى تعمل بها، وكذلك كابلات احتياطية لأنها كثيراً ما تتلف عند إدخالها فى الأجهزة. واحتفظ معك دائماً بأدوات الصيانة، مثل المفكات، والفيش، والزرديات، والأسلاك، وأدوات اللحام، وأدوات قياس كل ما يحتاج إلى قياس.

الصور الفوتوغرافية الملتقطة خلال التصوير (أو البروفات)

يجب على هذه الصور أن تمثل مادة الموضوع، وتناول الفيلم لها، وجذابة عند استخدامها فى الملصق الإعلانى. ويجب أن يكون هناك من يقوم بالتقاط صور فوتوغرافية رقمية أو مقاس ٣٥ مم خلال لحظات التصوير المهمة. وضع اهتماماً مسبقاً بالتكوينات التى تبرز موضوع الفيلم، وشخصيات الممثلين، والمواقف المغرية والغريبة التى يمكن أن تجذب الجمهور لمشاهدة الفيلم.

والصورة الفوتوغرافية الثابتة هى المثالية، لكن يمكنك أن تصمم بعض الصور التى تحتوى على حركة، وتظل مقبولة للعين من ناحية التكوين. ويجب على المخرج أو مدير التصوير أن يعيد خلق اللحظات والتجاورات التى تمثل قضايا الفيلم

الرئيسية. والصور الفوتوغرافية الجيدة مهمة عندما تبدأ فى تحضير مادة الدعاية للمهرجانات أو للموزعين.

وعندما تبدأ التصوير، تذكر أن تضع سياسة يعرف بها كل شخص أن يتوقف عن الحركة عندما تأمر بالتقاط صورة فوتوغرافية.

الاتفاق على الميزانية والجدول

بنهاية الاجتماع، يجب على كل شخص أن يتفق على المعدات والجدول. ويمكن لمدير الإنتاج أن يصنع ميزانية تفصيلية، كما يمكن لمساعد الإخراج الأول أن يبدأ فى إعداد الأوردرات.

عقود الممثلين والفنيين

بعد تقرير التفاصيل مباشرة، يرسل مدير الإنتاج خطابات بالتعاقد مع الممثلين وطاقم الفنيين، وهذه الخطابات توضح العمل والأجر، وساعات العمل، ومدة العقد. وهناك فقرات تنص على حقوق وتوقعات كل طرف. وإذا كنت تريد عدم الوقوع فى مشكلات، عليك بإتباع متطلبات النقابة.

تحذيرات مرعبة...

قم بالتأكد "مرة بعد أخرى" مما تؤمن به حقاً. لا تدع أى شيء للصدفة. اصنع قوائم، وقوائم وقوائم، ثم قم بالدعاء لله أن تحرز التوفيق.

القاعدة الذهبية رقم ١ :كن مستعداً لما هو أسوأ

لا تعتمد أبداً على التفاؤل فى صناعة الأفلام، فالمخرج المفرط فى التفاؤل سوف يترك شرائط الماستر لفيلمه فى حقيبة سيارته خلال الليل، فإذا سُرقت السيارة لن تكون هناك نسخ، وهكذا فإن الجهد الهائل يتحول فى لحظة إلى لقطات صامتة. تخيل حدوث الأسوأ، فهذا يجعلك تحتاط دائماً، وتحتفظ معك بمعدات احتياطية، ومعلومات طوارئ، وأدوات للإسعافات الأولية، ودواء للإسهال أيضاً. إن المتشائم أفضل من المتفائل فى عالم صناعة الأفلام.

القاعدة الذهبية رقم ٢ :اختبرها فى البداية

من يقوم بإجراء الاختبارات على المعدات يجب أن يصل مبكراً، ويقوم بتجميع واختبار كل قطعة بين الحين والآخر. ولا يجب أبداً افتراض أنه بسبب أن المعدات قد جاءت من شركة شهيرة ومحترمة فإن كل شيء سوف يكون على ما يرام. إن هناك أخطاء محتملة فى كل سلك، وفيشة، وصندوق، وع[illegible]سة، و [illegible]ارية. لا ترتكب أخطاء، فالأخطاء تنتظرك.

حفل بدء التصوير

بمجرد الارتباط مع فريق الممثلين والفنيين، أقم حفلاً ليتعرف الجميع على بعضهم البعض، ويدخلوا فى أجواء العمل. إن أحد الأوجه الجميلة لصناعة الأفلام هو أنك سوف تقابل فى انتقالك من فيلم إلى فيلم نفس الأشخاص مرة بعد أخرى. ولأن الجميع يعملون بالقطعة، فإنهم يسعدون بالحصول على عمل. لذلك فإن حفل بدء التصوير مناسبة مبهجة ومتفائلة تقلل من التوتر عندما يبدأ التصوير بالفعل.

الجـــزء السادس
مرحلة التصويــر

الجزء السادس (من الفصل ٢٨ حتى الفصل ٣٧) يغطى مرحلة التصوير. (يطلق عليها فى الإنجليزية مصطلح production، ولأن الترجمة المباشرة هى "الإنتاج" ـ التى قد تكون لها دلالة أوسع ـ فقد اخترت لها "مرحلة التصوير" لأن ذلك هو معناها المحدد- المترجم). وبالنسبة لأى شخص يستخدم طاقما من الفنيين لم يجربه من قبل، فإن هذه المرحلة يجب أن تتضمن بعض التجارب فى تصوير بعض اللقطات. وهنا فإن كمية وتكاليف المعدات، ودرجة استخدام التكنولوجيا، سوف تختلف إلى درجة كبيرة بين هؤلاء الذين يصورون عملهم الأول، وهؤلاء الذين أنجزوا بعض التجارب الجماعية حتى لو كانت أفلاما قصيرة أو أفلاما روائية طويلة مستقلة، لكن الاختلاف سوف يكون فقط فى درجة التنظيم والعمليات الأساسية وليس فى وجودها ذاته. والمخرج ـ الذى يجب أن يضم إليه مديراً للتصوير قادراً بإيجابية على قيادة طاقم الفنيين ـ يجب أن يركز على إخراج الحدث، ولا يفقد أبداً إدراكه للاحتياجات المهمة لفريق الممثلين. (أرجو أن يكون واضحاً الفرق بين طاقم الفنيين crew و cast مجموعة الممثلين ـ المترجم).

الفصل الثامن والعشرون
إنشاء فريق الفنيين

عن طاقم الفنيين ومجموعة الممثلين

استخدام أناس ذوى خبرة

لأن طاقم الفنيين يؤثر على ممثليك، فإنه يجب اختيارهم لقدراتهم الشخصية والتقنية. إن هذا الفصل يحمل فى عنوانه كلمة «إنشاء» ـ أو تطوير ـ وليس «اختيار» فريق الفنيين، لأنه حتى لو كان الفنيون ذوو الخبرة متاحين لك، فإنك ماتزال فى حاجة إلى أن ترى عملهم، وتقوم ببعض تجارب التصوير مع الأفراد الأساسيين قبل أن تبدأ التصوير الفعلى. توقع أنك سوف تستمر فى إنشاء وتطوير المعايير والتفاعل طوال عملية التصوير.

والجزء الخاص بتسجيل البروفات على شرائط الفيديو فى الفصل الخامس والعشرين قدم لك بقوة النصح بأن تستخدم الأسلوب التسجيلى للتغطية الارتجالية لكى تسجل جلسات التدريب. وإذا لم تكن قد قمت بذلك بالفعل، فعليك أن تضع فى اعتبارك عمل تغطية لبعض البروفات، بالإضافة إلى الفوائد التى سبق ذكرها، فإنك أيضاً سوف تستفيد بالآتى:

ـ تجد الطريقة المثلى لك ولطاقم الفنيين على فهم بعضكم البعض.

ـ تطور لغة موجزة وواضحة للتواصل قبل أن تحاول أن تبحث عنها خلال مرحلة التصوير الفعلى.

ـ تكتشف أى تطورات (أو حتى تغييرات كاملة) تكون مطلوبة بين الفنيين الأساسيين.

تتأكد من أن المعدات تعمل بكفاءة، وتحدد درجة الخبرة التى سوف يتعامل بها معها فريق الفنيين.

لا تترك فرصة للمفاجآت، فقد تعنى اللقطة القريبة عند أحد عمال الكاميرا لقطة متوسطة بالنسبة لعامل آخر.

إن صناعة الأفلام تقوم على العلاقات النسبية بين عناصر متعددة: تحديد أبعاد الكادر، والتكوين، وسرعة حركات الكاميرا، ووضع الميكروفون، وتتحدد هذه العناصر جميعها من خلال ضبط هذا العنصر وتعديل عنصر آخر، وهكذا. وهذا يحدث فقط عندما يكون طاقم الفنيين متوافقاً مع بعضه البعض من ناحية القيم والمصطلحات المستخدمة بينهم. لذلك فإن تصوير البروفات أو إجراء اختبارات تصوير قد يكشف عن تفاوت واسع بين مستويات المهارة، وتفسيرات لغة أهل الصناعة، وطرق التفكير فى حل المشكلات التقنية. والخطوة الأولى هى الاتفاق حول المصطلحات وخطوط المسئوليات، والاستقرار عليها قبل التصوير، الذى سوف يجلب مشكلاته الخاصة به.

تطوير مجموعة الفنيين

إذا كنت تعمل مع زملاء تعرف بالفعل مهاراتهم من خلال مدرسة السينما، فإن بعض أجزاء مما سوف يلى هنا لن يكون ذا فائدة كبيرة بالنسبة لك، لكن الق نظرة عليه على أية حال. دعنا نفترض الموقف الأصعب: أنك تعيش فى مكان بعيد عن مراكز صناعة السينما وأنك سوف تبدأ من نقطة الصفر، وأنك سوف تحدد معاييرك، وتجد طاقم الفنيين وتقوم بتدريبه. وسوف نفترض أنك تستطيع الحصول على كاميرا "كامكوردر" (تسجل بشرائط الفيديو)، وميكروفون، وذراع ميكروفون قصير، وبرنامج مونتاج كومبيوترى يمكنه نسخ صوت جيد. ما عدد الناس الذين سوف تحتاجهم، وما هى نوعياتهم، وما هى مسئولياتهم؟

الالتزام: أولاً وقبل كل شىء، يجب أن يعرف ويفهم ويقبل كل من سوف تستخدمهم أن عليهم الالتزام بالمشروع وأهميته الدرامية، لأنك تحمل نفس هذا الالتزام الذى يجب عليهم أن يشاركوك فيه.

وبالطبع فإن الأهم بينهم فى هذا المجال هو مدير التصوير أكثر من عامل كهرباء أو مساعد المونتير، لكن المشروعات ذات الميزانية الصغيرة تتطلب أكبر قدر من الوحدة لأن هناك الكثير من العمل يقوم به عدد قليل. من المهم تماماً هنا الإيمان، والحماس، وارتفاع الروح المعنوية.

الأفكار والهوية: قبل أن يقع اختيارك على أفراد طاقم الفنيين، لا تكتفِ بتقييم الخبرة والتجربة التقنيين، ولكن قم أيضاً بتقييم أفكارهم وقيمهم. بالطبع فإن عليك أن ترى (أو تسمع) عملهم، لكن اسألهم حول ما يفضلون من كتب، وأفلام، ومسرحيات، وهوايات، واهتمامات. إن الإتقان التقنى مهم، لكن تحت ضغط العمل يصبح النضج والقيم على نفس الدرجة من الأهمية. إن العيوب التقنية يمكن معالجتها، لكن شخصاً يفتقد النضج أو المسئولية الإيجابية تجاه عملك يمكن أن يشكل عائقاً كبيراً.

الحالات المزاجية لأفراد طاقم الفنيين

فى الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة يكون طاقم الفنيين صغيراً، ربما من ستة إلى عشرة أشخاص. ويمكن لحالة الالتزام والتفاؤل أن تتقوض بسهولة بينهم بسبب حدث واحد من عدم التكيف أو الموقف السيئ. إن المشكلات الشخصية يمكن أن تحدث فى أشكال مختلفة، وقد تحتاج إلى ممارسة بعض الضغط على أحد الأفراد لكى يحافظ على تركيزه على عمله الذى يقوم به. والأكثر خطورة (وهذا يحدث فى العادة تحت ضغط وبعيداً عن الموطن) هو أن يبدى أحد الأفراد حالة من عدم التوازن والارتداد إلى كراهية وعدوانية غريبة الأطوار. بل إنك قد تضطر إلى التعامل مع شخص مدمر، أو يتسم بعدم التحكم فى عواطفه، ومثل هؤلاء الأشخاص يشبهون الثقوب السوداء (طاقة سلبية هائلة فى الكون تبتلع كل ما يقترب منها- المترجم)، فهم يمتصون كل الطاقة والحماس والروح المعنوية. وأنت لن تستطيع دائماً أن تتنبأ بمثل هذه الحالات المتطرفة، لكنهم يمثلون احتمالات مروعة لعمل يعتمد تماماً على علاقات العمل الطيبة. ولقد قام فرانسوا تروفو فى فيلمه "تصوير بالنهار لتحقيق تأثير ليلى" (١٩٧٣) بالتجسيد الدرامى لمثل هذه النزعات بين الممثلين، لكن الفنيين معرضون لذلك أيضاً.

إن مجموعة الفنيين الموظفة جيداً، تحت القيادة الرشيدة الواعية لمدير التصوير، تقوم بإسهام كبير للحالة المعنوية للممثلين، الذين قد يكون بعضهم يمثل لأول مرة، فاهتمام الفنيين واستحسانهم الضمنى للممثلين يشكل دعماً حيوياً لاهتمام واستحسان المخرج، وبالعكس فإن أى استهجان أو لامبالاة من جانب أى فرد من الفنيين قد يشكل جرحاً للممثلين. إن عمل الممثلين يجعلهم أكثر حساسية تجاه الأحكام التى تصدر عليهم، سواء كانت حقيقية أم متخيلة.

وخلال عملية اختيار الفنيين، تحدث مع أشخاص مهمة ممن عملوا معهم من قبل لتعرف مدى خبرة من تنوى توظيفه. إن عملية صنع الأفلام تحتاج قدراً كبيراً من التركيز، وسوف يخبرك الزملاء السابقون عن نقاط قوة وضعف من تريد ترشيحه للعمل.

تحذير: بالنسبة لاختيار أفراد طاقم الممثلين أو الفنيين، خذ حذرك من الأشخاص الذين يتسمون بالآتى:

لهم سرعة عمل واحدة (تكون فى العادة بطيئة)، وتحت ضغط العمل قد يضطرب أو يتحطم هذا الشخص.

ينسى الالتزامات أو يغيرها.

يتحدث أكثر من اللازم.

يفشل فى تحقيق المطلوب منه فى الوقت الملائم - أو قد لا يحققه على الإطلاق.

معتاد على المبالغة فى تقدير قدراته.

لا يستطيع التركيز إلا وقتاً قصيراً.

ينجز عمله كما لو أنه يؤدى لك معروفاً أو جميلاً (وسط التصوير، قد يستخدمون مشروعك للقفز إلى مشروع أفضل).

وبالإضافة إلى الخبرة الملائمة، ابحث أيضاً عن:

الدفء، والاختلاط الاجتماعى بالآخرين، وحس فكاهى لطيف.

قدرة على تعزيز من حوله ومساعدتهم.

يحب عمله.

حماس للأفلام وتقدير الجهد الذى تتطلبه صناعتها.

تعامل واقعى هادئ مع المشكلات.

يعتمد عليه، ويملك قدرة على الحفاظ على الجهد والتركيز لفترات طويلة.

قواعد الإتيكيت بين طاقم الفنيين

قم بتحذير الفنيين من أن الممثلين قد يسألونهم على انفراد عن جودة العمل. إن تلك منطقة شائكة تماماً، ويجب على الفنيين التعامل فيها بأقصى درجة من الدبلوماسية، فإذا كانت الاستجابة هى الإطراء فإنها سوف تؤدى إلى حالة عصابية، وإذا تم التعامل فيها بشكل خاطئ فإنها قد تؤدى إلى الشقاق على نحو خطير. ولتجنب هذا الشَرَك، فإن على الفنين أن يبدوا الدعم بشكل عام، وهو ما يبحث عنه الممثلون فى الأساس. وعندما يبحث الممثلون عن تأييد مواقف سلبية لهم، ويرغبون فى توصيل شىء ما للمخرج، يجب على عضو طاقم الفنيين البقاء على الحياد، ويقدم تقريراً على انفراد إلى رئيسه فى العمل، وأى فرد يجب ألا يصرح أبداً بأى انتقاد يمكن أن يضعف سلطة شخص آخر، سواء فى موقع التصوير أو بعيداً عنه، فذلك يحفظ الروح المعنوية المهمة تماماً للعمل.

خذ نفس الاحتياطات عند التحدث مع زائر لموقع التصوير، فقد يتسبب هؤلاء الزوار فى إثارة المشكلات أو خلق دعاية سيئة. وأية أسئلة هادفة يجب توجيهها إلى مساعد المخرج أو أى عضو فى فريق العمل يكون مفوضاً للتعامل مع العلاقات العامة.

ووجه تحذيرك للأفراد غير المتمرسين فى الفريق على أن كلاً منهم يجب عليه خلال التصوير أن يبقى فى مكانه بقدر الإمكان، ويكون بعيداً عن مرمى بصر الممثلين حتى لا يحرف انتباههم. وإذا كان الفيلم كوميدياً، يجب على فريق الفنيين

البقاء فى صمت وبدون إبداء تعبيرات حتى فى أكثر سطور الحوار إثارة للضحكات. من المهم تماماً ألا يتصرفوا كأنهم جمهور، لأن ذلك سوف يؤدى إلى أداء مسرحى أكثر من كونه أداء سينمائياً.

أدوار فريق الفنيين

مناطق المسئولية

حدود المسئولية: فى العادة فإن تنظيم فريق الفنيين يتم طبقاً لقواعد منطقية معتادة، ولكن أيضاً طبقاً لخصائص محددة فى الفيلم الذى يتم صنعه. ومع ذلك فإن فريق العمل لن يؤدى عمله جيداً إلا إذا تم وضع الأدوار والمسئوليات، والتحديد الواضح لتسلسل القيادة، وهو ما يكتسب أهمية أكبر عند حدوث حالات طارئة. وعندما يكون المخرج مشغولاً مع فريق الممثلين، فالمعتاد أن مدير التصوير سوف يقود فريق الفنيين ويتخذ القرارات الضرورية. وفى أغلب الحالات، يجب أن يوجه أعضاء الفريق تساؤلاتهم أولاً إلى مدير التصوير وليس إلى المخرج. إن المنتج المنفذ، والمخرجين المساعدين، ومدير وحدة الإنتاج، ومدير التصوير، موجودون لكى يتحملوا الأعباء الضرورية بدلاً من المخرج، الذى يجب أن يوجه طاقته الكاملة إلى حرفة الإخراج. وعلى سبيل المثال، يجب ألا يشغل المخرج نفسه بإذا ما كان أحدهم لم يدفع أجرة ركن السيارات فى الجاراج.

ابدأ العمل بشكل رسمى: عندما تعمل مع فريق الفنين لأول مرة، ولفترة طويلة بعد ذلك، تمسك بالتنظيم المتفق عليه فى علاقات العمل. والشكل (٢٨-١ (يصور جدول التسلسل فى العمل، وهو يتضمن الحدود المعتادة من المسئولية بالنسبة لوحدة سينمائية صغيرة. وعندما يتحمل كل فرد مسئولياته، ويمتنع عن التدخل فى مسئوليات الآخرين، سوف تسير الأمور على ما يرام. وعندما يعرف الناس بعضهم البعض، ويثقون فى بعضهم البعض، يمكن للعلاقة الرسمية أن تصبح أكثر استرخاء من خلال اتفاق ضمنى حذر ومتبادل.

أدوار أخرى: مع مضى الوقت، فإن أعضاء فريق فيلم صغير سوف يقومون بأدوار إضافية، دور النبى، والدبلوماسى، والمتنبئ، والملاح، وأمنا الأرض،

والخطاط، والممرضة، والفتوة مفتول العضلات. ولأن كل فريق عمل يطور فكاهاته الخاصة فإن البعض سوف يتخذ دور المضحك أو المهرج.

وحدة الاتجاه: العمل بنجاح كفريق واحد يمكن أن يكون من أعظم التجارب المثيرة للبهجة والحيوية، خاصة فى أوقات الأزمات. إن فريقاً من الأصدقاء ذوى العزيمة لا يمكن أن يعوقه شيء.

تحديد الوصف الوظيفى

من خلال التيترات التى تظهر فى نهاية الأفلام الروائية الطويلة، يمكنك أن تلحظ أن وحدة الإنتاج تحتوى على عدد هائل من الأدوار، وجيش من الأشخاص. ومن المفارقات أن الأفلام منخفضة الميزانية تحتوى على عدد أكبر من الأسماء فى التيترات، لأن العديد منهم قد يكون قد عمل فى الفيلم لمدة يوم أو يومين.

وتوصيف الأدوار الذى سوف نذكره فيما يلى قد تم تنظيمه تبعاً للبناء المعتاد فى الأقسام المختلفة فى فيلم روائى طويل، وهو يمثل الجوهر الرئيسى لفيلم منخفض الميزانية. وقد وضعت خطوطاً عامة لكل عضو من الفريق: مسئولياته، وشخصيته، وخلفيته، ونقاط قوته وضعفه التى قد تتوقع أن تجدها، برغم أن الواقع العملى قد يقدم لك استثناءات من هذه القواعد.

قسم الإخراج

المخرج

بالنسبة لدور المخرج، ومسئولياته، وصفاته، انظر الفصل الأول "عالم المخرج السينمائى".

مسئول الاسكريبت

يقدم تقريره إلى المخرج ويتلقى منه التعليمات.

مسئول عن فهم الكيفية التى سوف يتم بها توليف (مونتاج) الفيلم، وخلال التصوير يراقب على الدوام الكلمات والأفعال والإكسسوارات والأزياء التى تستخدم من لقطة إلى أخرى. لذلك فهو مسئول عن الاستمرارية، وهو يساعد

المخرج بالتأكد من أن هناك تغطية كافية لكل مشهد، ويحدد الاقتصاديات التى يمكن عملها عندما تنفذ الموارد. (الاقتصاديات هنا قد تعنى أيضاً كيفية التصرف الفورى لإنقاذ موقف ما -المترجم). ويتيح التصوير الرقمى إمكانية التأكد ببساطة من محتوى لقطة ما، حتى لو كان ذلك يستنفذ بعض الوقت، لكن التصوير على السليولويد لا يتيح رؤية ما تم تصويره إلا بعد تحميض اللقطات يوماً بيوم. وإذا كنت تريد الوثوق فى أن لقطة تتماشى مع لقطة أخرى سابقة لها أو لاحقة عليها، فأنت تحتاج إلى مراقب له عينا الصقر ويحتفظ بسجل لكل المتغيرات المهمة. وإذا كان هناك تسجيل بالفيديو بالإضافة إلى تصويرك بالسليولويد، فشريط الفيديو سوف يمثل احتياطياً لسجل مسئول الاسكريبت.

السمات الشخصية: يجب أن:

يملك قدرة هائلة على الملاحظة والتذكر.

يفهم المونتاج جيداً.

يعرف السيناريو وكيف سوف يتم بناء الفيلم من خلال اللقطات.

له قدرة هائلة على التركيز.

يسجل تقارير الاستمرارية بتفصيل كبير مما يسهل مهمة المونتير.

سريع ودقيق فى الكتابة.

وفى أفلام الطلبة، عندما لا يستطيع المخرج تدبير مسئول للاسكريبت، رأيت المونتير يقوم بهذا العمل، فذلك يسهّل عليه مهمته الأصلية فى المونتاج.

قسم الإنتاج

فى الولايات المتحدة، حيث يكون دور المنتج هو أساساً دور مالى ولوجيستى (تدبير المعدات ووسائل النقل وأماكن التصوير... إلخ - المترجم)، فإنه يرأس قسم الإنتاج. وفى حالة ازدياد الميزانية وتعقيد الإنتاج، فإن هذا القسم ينمو لكى يحافظ على التحكم فى كل النشاطات والموارد التى تؤدى دورها فى صناعة الفيلم.

المنتج

يقدم تقريره إلى المنتج المنفذ، والمستثمرين، ومديرى الأستوديو، ويتلقى التعليمات منهم.

مسئول عن تجميع وإدارة التمويل المطلوب، ويشرف على المشروع ككل. ومن الناحية التقليدية فإن للمنتج الكلمة الأخيرة فى أى نزاع فنى قد يجرى على سبيل المثال بين الممثل الرئيسى والمخرج، وذلك لأن هذين يملكان وضعاً وتاريخاً وشهرة أو نجاحاً، تجعل العلاقة بينهما حساسة، وعلى المنتج فى بعض الأحيان أن يقوم بالتحكيم بينهما. وفى أوربا يكون المنتج أيضاً هو من يتولى المشروع فنياً، إذ يقوم بالجمع بين الثلاثة أشخاص الرئيسيين فى العملية الإبداعية: الكاتب، والمخرج، والمنتج، لكى يبدأ المشروع.

السمات الشخصية: يركز المنتج المثالى على أن يكون عادلاً فى توزيع الموارد الحيوية، كما يتميز بأنه يساعد الفنانين والفنيين، ويمدهم بالموارد اللازمة، كما يتصف بالحزم. ولهذا السبب فإن من نقاط قوة المنتج أن يخطط، ويصنع جداول، ويجرى حسابات، لكن المنتجين أصحاب الخبرة والذوق الفنى يقومون أيضاً بدور التحكيم المهم بالنسبة للتطور الفنى للفيلم، خاصة لأنهم فى العادة بعيدون إلى حد ما عن عملية الإنتاج اليومية. والمنتج المثالى مثقف، ذكى، ورجل أعمال حساس هدفه فى الحياة مساندة العمل الجيد بأن يقوم على نحو غير ظاهر بدعم الفنانين الذين وظفهم لصنع المشروع.

وهنا يمكن أن تسير كل الأمور فى الاتجاه الخاطئ. فلأن المنتجين يملكون المال، فإن لديهم السلطة، وبعضهم -خاصة الذين لا يملكون الخبرة -يفترضون أن الفنانين والفنيين خاضعون لهم، وأن عملهم وقيمهم خاضعة لعمل وقيم المنتجين أيضاً. وصناع الأفلام من أصحاب الخبرة قد اعتادوا إلى درجة الملل على ذلك الشخص شديد المادية الذى جمع المال بطريقة ما ويريد الآن أن يعبر عما يتصور أنه يمثل جانبه الفنى بأن ينتج فيلماً. إن هذا النمط من المنتجين يفترض أن العملية الإبداعية والعضوية لصناعة فيلم يمكن تنظيمها كما لو أنه

يبنى عمارة، وفى النهاية يضيع جزء كبير من الطاقة فى تعليم هذا الشخص الوافد على صناعة السينما كيفية الوثوق فى خبراء صناعة الأفلام، وغالباً ما يؤثر ذلك سلبياً على الفيلم وعلى صناعه.

وربما يتمنى كل المنتجين أن يتحكموا فى الهوية الفنية للعمل، لكن المنتج الحكيم هو الذى يتسامى بذلك الدافع، ويحافظ على احترام الخبرة الفنية للفنانين الذين اختارهم واستغرقوا سنوات لاكتساب هذه الخبرة ونضجها. ومثل أى شخص يعمل فى صناعة السينما لفترة طويلة، فإن المنتج صاحب الخبرة له سجل أعمال سابقة، ويمكنك أن تتأكد من سمعته من خلال مصادر المعلومات، ولا تصدق ـ أبداً ـ محاولة المنتج أن يقنعك انه سوف يعاملك على نحو أفضل من المخرجين الذين سبق له التعامل معه.

ومع المنتجين أصحاب الدرجات المختلفة من الخبرة، تأكد من عدم وجود المخاطر الآتية:

ـ شك غريزى فى دوافع كل الآخرين.

ـ دافع للتحكم الشخصى فى كل شىء (حتى إدارة أصغر الأعمال).

ـ عدم القدرة على الإنصات أو التعلم من نصيحة الخبراء.

ـ اهتمام زائد بالمال والشهرة، وعدم الصبر فيما يخص عملية صناعة الفيلم.

إن صناع الأفلام يفتقدون فى العادة الميل للمغامرة الرأسمالية، لذلك فإنهم يعتمدون على هؤلاء الذين يرتاحون للعمليات المالية. إن من اهتمامات المخرج أن يعلم المنتج، والعكس صحيح، لكن ذلك يفشل بسبب دوافع ضارة:

ـ التلاعب بالناس وضرب الواحد منهم بالآخر.

ـ حل المشكلات باستخدام الأساليب العدوانية وإثارة الخوف.

ـ ادعاء الكفاءة دون امتلاك هذه الكفاءة.

ـ استبدال كل من يكتشف جهل المنتج.

ـ الرغبة فى التخلص من أى شخص أو أى شىء إذا تم العثور على من هو أفضل.

ـ انتزاع نجاح وإنجاز الآخرين ونسبها لنفسه.

وتوجد الآن ـ أخيراً ـ مدارس حقيقية للمنتجين، وتعليم منظم لعالم صناعة الأفلام واعتماد عناصره على بعضها البعض. ومع ذلك فإن كل من يملك وسيلة للحصول على المال يمكن أن يسمى نفسه منتجاً سينمائياً ولا يجد اعتراضاً. لقد عملت طوال العقود الخمسة الماضية مع منتجين، كان أحدهم يعمل فى مجال التأمين، وآخر فى مجال سمسرة العقارات، وثالث لص محترم المظهر، ورابع محتال وزير نساء، ومن المؤكد أن واحداً أو اثنين منهم سوف يذهبان إلى الجحيم. وبرغم التمويل الذين جمعوه وجعل الإنتاج ممكناً، فإن الشك والمادية المتأصلين فيهم، والشعور المتضخم بالذات، حولت حياة فريق الفنانين إلى رحلة كوميدية مأساوية فى مدينة الملاهى. لقد كانوا يستخدمون التهديدات، أو الرفت المفاجئ، أو الإذلال، وقد حققوا الثراء لأن صناع الأفلام لا يستطيعون العمل بدون التمويل.

كما عملت أيضاً مع رجال ونساء ذوى مبادئ، وتعليم، والتزام، وكانوا مصدراً للدعم والتقدير والفطنة والتشجيع لكل أعضاء فريق العمل. هؤلاء هم المحترفون، والقادة الحقيقيون لتاريخ طويل من البقاء المحترم فى عالم صناعة السينما.

مدير وحدة الإنتاج

يقدم تقاريره إلى المنتج ويستجيب لطلباته

مسئول عن العمليات اللوجيستية والإنفاق المالى يوماً بيوم. وهو فى غاية الأهمية بالنسبة لأصغر طواقم العمل، وهو ينوب عن المنتج ويهتم بشكل لصيق بمرحلة ما قبل التصوير ومرحلة التصوير. وباعتباره مديراً فإن مركزه يكون مكتباً، ويدير كل الإعدادات والتدابير الخاصة بالتصوير، والتى تتضمن:

ـ إصدار عقود الفنيين والفنانين والأشخاص الآخرين.

ـ حجز المعدات المستأجرة طبقاً لمواصفات الكاميرا وأقسام الصوت.

ـ تحديد أماكن الإعاشة، والمطاعم، والتواليت، بالقرب من كل موقع تصوير.

ـ إجراء الاتفاقات الخاصة بالطعام، والانتقال، والفنادق.

ـ بالاشتراك مع مساعد المخرج والمخرج، وضع جدول التصوير.

ـ ترتيب تسليم اللقطات اليومية إلى المعمل، واستلامها من المعمل، أو إلى ومن غرفة المونتاج لتحويلها إلى النظام الرقمى.

ـ مراقبة الصرف المالى ودفع النفقات والأجور.

ـ تجهيز خطط طوارئ فى حالة سوء الأحوال الجوية أو أية طوارئ أخرى قد تعطل التصوير.

ـ إزالة العقبات وتحضير الطريق للتقدم فى العمل إلى الأمام.

ـ إن عمل مدير وحدة الإنتاج يخفف أعباء بقية طاقم العمل، ويساعدهم على الحفاظ على إيقاع التصوير دون انقطاعات.

ـ **السمات الشخصية**: يجب على مدير وحدة الإنتاج أن يتسم بالآتى:

ـ مفاوض منظم، ومنهجى، وقدير.

ـ متمرس فى الصناعة، بالإضافة إلى خبرة فى الجدولة ووضع الميزانيات على الكومبيوتر.

ـ يحتفظ غريزياً بقوائم لكل شىء.

ـ دبلوماسى فى تعاملاته الاجتماعية.

ـ قادر على أداء مهام متعددة، وعلى تفويض من يصلح لبعض الأعمال، ويبدل الأولويات بسرعة حسب الظروف.

ـ قادر على اتخاذ قرارات سريعة ودقيقة فيما يخص الوقت، والجهد، والمال.

ـ لا يكره التعامل مع الموظفين.

ـ وفى الأغلب فإن مدير وحدة الإنتاج يصبح منتجاً، خاصة إذا استطاع تطوير علاقاته، واهتماماته الثقافية، ومعرفته بصناعة السينما.

منتج خط العمل

يقدم تقاريره إلى مدير وحدة الإنتاج ويتلقى التعليمات منه.

مسئول عن أن يكون الذراع المتحركة لمدير وحدة الإنتاج فى موقع التصوير، ويرأس الإنتاج فى المكان. وهو يرتب الاحتياجات والأمور اللوجيستية يوماً بيوم، بالإضافة إلى الميزانية اليومية، ويتفاوض مع الموردين، وقد يوظف الأفراد الرئيسيين فى طاقم الفنيين.

السمات الشخصية: مثل سمات مدير وحدة الإنتاج.

المخرج المساعد

يقدم تقاريره إلى مدير وحدة الإنتاج، ومنتج خط العمل، والمخرج، طبقاً لوظيفته أو مهمته الرئيسية.

مسئول عن كل التخطيط اللوجيستى للإنتاج. وفى الأفلام الروائية الطويلة قد يكون هناك مخرج مساعد أول، وثان، وثالث. وهم فى الأغلب لا يصبحون مخرجين لأن مهاراتهم تكون تنظيمية أكثر منها فنية، ويميلون إلى إدارة الإنتاج. وتتضمن مهام عملهم:

- المساعدة فى وضع جدول التصوير.
- ترتيب مواقع التصوير والتصاريح الخاصة بها.
- ضمان وجود الشخص المطلوب فى الوقت المناسب.
- تنظيم أفراد الإكسسوار، والملابس، وتصفيف الشعر، والماكياج.
- نقل المعلومات، والتذكير بها، والحصول عليها.
- استدعاء الفنانين وإدارتهم.
- قيادة وتوجيه المجاميع، والصياح بأوامر بصوت عالٍ بدلاً من المخرج.
- وفى بعض الأحيان، حين يقوم المخرج، فإن المخرج المساعد الأول يجرى بروفات الممثلين، ولكن فقط إذا كان يعرف جيداً نوايا المخرج. والمخرج المساعد المتمرس قد يقود الوحدة الثانية، لكن ذلك يقع فى العادة على عاتق المونتير.

السمات الشخصية: منظم، وله عقلية عملية، ومعرفة موسوعية عن قواعد العمل النقابية، ويتسم بالحزم والدبلوماسية معاً، ويملك صوتاً يوقظ الموتى فى قبورهم.

قسم الخدمات:

يقدم تقاريره إلى قسم الإنتاج.

مسئول عن تقديم الخدمات للأقسام الأخرى، ووقاية مكان التصوير، وتقديم المرطبات والمشروبات، خاصة القهوة القوية. فتقديم الطعام والشراب يحافظ على فريق العمل فى حالة بهجة، وتجاهل هذا الأمر يمكن أن يكون خطأ سيئاً.

السمات الشخصية: يتمتع باليقظة، وتقديم المساعدة، ويشعر بالفخر لأنه يغذى ذلك الجيش.

المساعد الشخصى

يقدم تقاريره إلى أى شخص يقوم بتوظيفه.

مسئول عن المهام التى يوكلها له المخرج، أو المنتج، أو النجم، أو الممثل الذى يريد أن يقلل من بعض أعبائه، أو أقسام تطوير السينما، أو وكلاء الفنانين، أو مسئولو الدعاية. وتلك الوظيفة نقطة بداية جيدة لرؤية ما يدور فى كواليس صناعة الفيلم. والعمل هنا يمكن أن يكون أى شىء. وفى الأفلام منخفضة الميزانية، قد يتحمل المساعد الشخصى مسئولية كبيرة، وعليه أن يبادر بأن يرى أين تكون المساعدة مطلوبة.

السمات الشخصية: مرح، متفائل، قادر على عمل أى شىء، أو تقليد عمل أى شىء، ويملك قدراً هائلاً من الولاء، والاحتفاظ بالأسرار تحت كل الظروف، وقدرة على تنظيم الأولويات وإعادة ترتيبها بسرعة حسب المقتضيات، يقرأ ما فى عقل الآخرين، وبعيد النظر.

- قسم الكاميرا
- أفراد طاقم الكاميرا

- السمات الشخصية: يجب أن يتسموا بالآتى:

- وعى بالصورة، وخلفية عن التصوير الفوتوغرافى أو الفن التشكيلى.

- خبرة نظرية وعملية بالمعدات والتقنيات.

- ملاحظة جيدة للتفاصيل الموجودة فى المكان.

- القدرة على العمل الجماعى.

- الحسم فى اتخاذ القرارات.

- النزعة العملية، والمنهجية، والمبتكرة.

- البراعة والحذق.

وتبعاً لوزن المعدات، فإن أفراد طاقم الكاميرا قد يحتاجون أيضاً على القوة والعزم، فليس من الملائم لشخص رقيق البنية أن يحمل على يده كاميرا تزن عشرين رطلاً لثمان ساعات يومياً، كما أنه لا يستطيع حمل المعدات إلى مكان التصوير أو منه. إنه عمل شاق، ومرهق، لكنه قد يكون مثيراً للنشوة والبهجة أيضاً. وأفضل عمال الكاميرا يكونون أفراد هادئين، ولا يصابون بالقلق بسهولة، وهم على قدر كبير من المعرفة وحسن التصرف، ويفخرون بأنهم يجدون حلولاً مرتجلة للمشكلات التقنية واللوجيستية العويصة. وأقصى أملك فى هذا المجال أن تجد أشخاصاً يتسمون بدقة العمل ويبحثون عن أفضل وأبسط الحلول عندما لا يسعفك الوقت.

لكن هناك جانباً يجب الحذر منه، فبعض عمال الكاميرا أصحاب الخبرة يعزلون أنفسهم فى آليات حرفتهم على حساب البحث الأعمق لدى المخرج عن المضمون والفكرة والمعنى. وبرغم أن من الكوارث أن يكون فنيو الكاميرا من الذين يسعون إلى الإخراج، فمن المحبط أيضاً أن يكونوا معزولين فى عملهم التقنى. وأفضل أفراد طاقم الكاميرا هم الذين يستوعبون -فى وقت واحد- تفاصيل المشروع والنظرة الكلية له، ويفهمون كيف يقدمون إسهاماتهم فى هذا المجال. وهذا هو السبب فى أن الاقتصار على التعليم التقنى الضيق ليس أمراً جيداً لأى شخص يعمل فى صناعة الفيلم.

مدير التصوير

يقدم تقاريره إلى المخرج، ويتلقى التعليمات منه.

مسئول عن كل عناصر التصوير بالسينما أو الفيديو، وعن الإضاءة، وهو أهم أفراد طاقم الفنين بعد المخرج وهو مسئول عن مظهر الفيلم. وهو يتعاون عن قرب مع المخرج، ويتخذ كل القرارات بشأن الكاميرا، والإضاءة، وكل المعدات المتعلقة بالكاميرا وعملها أيضاً:

مسئول عن تحديد معدات الإضاءة والكاميرا، والعدسات، والفيلم الخام، أو ما يعادل ذلك بالنسبة للفيديو.

قائد طاقم العمل عندما يكون المخرج مشغولاً بالممثلين.

مسئول عن اختيار الكاميرا ومعدات الإضاءة (واختبارها فى حالة الأفلام منخفضة الميزانية)، ومعرفة قواعد عمل هذه المعدات.

عندما يكون طاقم العمل صغيراً، يكون مدير التصوير مسئولاً عن استطلاع موقع التصوير مسبقاً مع كبير عمال الإضاءة، للتأكد من الوصلات الكهربية وتصميم الإضاءة.

يقرر ويشرف على وضع معدات الإضاءة.

المشرف على طاقم الكاميرا والإضاءة.

ويجب عدم عمل أى شىء مهم إلا إذا أجرى مدير التصوير الاختبارات اللازمة مبكراً بقدر الإمكان، لتفادى أية عقبات محتملة قد تؤدى إلى أخطاء متتالية.

مشغل الكاميرا

يقدم تقاريره إلى مدير التصوير ويتلقى التعليمات منه.

مسئول عن كل عناصر التعامل مع الكاميرا، وهو ما يعنى قرار أين توضع الكاميرا (بالتعاون مع المخرج)، والتحكم مادياً (عملياً) فى تكوين الكادر وكل حركات الكاميرا مثل الحركة البانورامية، والتيلت، والزووم، والحركة على قضبان أو عجلات.

ويجب أن يكون مشغل الكاميرا سريعاً فى تعلم الظلال السلوكية التى تتكشف عندما يكون كل ممثل على وشك الكلام أو الحركة. وفى الأفلام الروائية التى تقوم على الارتجال، فإن الأمر يصبح كما هو فى السينما التسجيلية، حيث يكون التصوير "مأخوذاً كيفما اتفق على نحو عفوى"، لذلك يجب على مشغل الكاميرا أن يتخذ القرارات حول ما يقوم بتصويره داخل مشهد يعج بالحركة. وحتى فى التصوير الذى يتم فيه التحكم تماماً، فإن الممثلين الذين يتخطون علامات وقوفهم يمكن أن يتسببوا فى مشكلات التكوين يجب أن يحلها مشغل الكاميرا حتى تنجح اللقطة.

وفى الوقت الذى يرى المخرج فيه محتوى اللقطة وهو يحدث فى أبعاد ثلاثة أمام الكاميرا (وأحياناً خلفها)، فإن مشغل الكاميرا يرى الحدث فى شكل سينمائى داخل الكادر. وقد يعيد المخرج توجيه الكاميرا إلى منطقة مختلفة، ولكن بدون استخدام الفيديو كأدوات مساعدة يكون مشغل الكاميرا وحده هو الذى يعرف بالضبط ما سوف يحدث على الشاشة. إن التكوين شديد الدقة داخل الكادر يتطلب فى العادة إعادة التحكم فى الكادر، لذلك يجب على المخرج أن يكون قادراً على أن يعتمد على مهارة وفطنة مشغل الكاميرا.

مساعد الكاميرا

مسئول أمام مشغل الكاميرا

مسئول عن كل ما يتعلق بالكاميرا. ومساعد الكاميرا الأول يبقى إلى جانب الكاميرا، وهو مسئول عن الحفاظ على المكونات البصرية وعلى فتحة الفيلم نظيفة، وعن تغيير وضبط العدسات، وعن البؤرة، وضبط سرعة الكاميرا (بالنسبة لعدد الكادرات كل ثانية). أما مساعد الكاميرا الثانى فهو مسئول عن الكلاكيت، ويضع علامات وقوف الممثلين بالتعاون مع مساعد الكاميرا الأول، كما يضع الفيلم الخام داخل علبة الكاميرا إذا لم يكن هناك مساعد ثالث مسئول عن ذلك. ومساعدو الكاميرا، بالتعاون مع عمال الكهرباء، يقومون بتحريك الكاميرا من مكان إلى مكان عند إعداد كل لقطة جديدة.

ويلزم أن يكون مساعدو الكاميرا شديدى التنظيم، ويعتمد عليهم، ومتحمسين دائماً لأن تكون الكاميرا فى أفضل حالاتها، سواء كان التصوير بالسليولويد أو شريط الفيديو. ولأن مسئولياتهم فى جوهرها تقنية، فيجب أن يكونوا فنيين جيدين ومجتهدين.

كبير عمال الكهرباء

مسئول أمام مدير التصوير.

مسئول عن تجهيز الإضاءة، ومعرفة كيف يتعامل مع كل شىء (بما فى ذلك الكاميرا) يحتاج إلى الضبط، والتركيب، والتحريك، والدفع، والرفع، والخفض. ويجب على عمال الكهرباء أن يملكوا معرفة جيدة بالمبادئ الميكانيكية والكهربية، وقدرة على ارتجال حلول لأمور لا توجد معدات خاصة للقيام بها. ولأنه يجب على كبير عمال الكهرباء أن يفهم بسرعة ما يقصده مدير التصوير بتعليمات الإضاءة التى يصدرها، فإنه يجب عليه أن يفهم معدات الإضاءة ومبادئ تطبيق الإضاءة ذاتها. وهناك مساعد لكبير عمال الكهرباء يطلق عليه "أفضل صبى".

ويجب على عمال الكهرباء أن يكونوا أقوياء البنية، ذى نزعة عملية، ومنظمين، وأصحاب إرادة قوية. ومهمة كبير عمال الكهرباء ضبط الإضاءة تبعاً لتعليمات كبير عمال الإضاءة. ويجب عليه أيضاً أن يتمتع بالمهارة العالية والعمل الجماعى فى تحريك أدوات حركة الكاميرا (الدوللى، والرافعة، والعربة، الخ) من علامة إلى أخرى بينما تلتقط الكاميرا اللقطات المتحركة. ويعاون كبير عمال الكهرباء "أفضل صبى" أيضاً. وعندما يكون طاقم الفنيين صغيراً، قد يقوم عمال الكهرباء أيضاً بالمساعدة فى معدات الصوت والكاميرا. كما أنهم خلال التصوير قد يتركون طاقم الفنيين لإحضار بعض المعدات المطلوبة للقطة تالية.

السمات الشخصية: يحتاج عمال الإضاءة وعمال الكهرباء إلى الصبر، لأن عملهم يتضمن تحريك وصيانة عدد كبير من المعدات، التى قد لا تكون كافية لإنجاز العمل المطلوب. وخلال أدائهم العمل، يقوم أفراد الإنتاج بالانتظار، بينما يقوم أفراد الإنتاج بالعمل فإنهم ينتظرون. وبعد أن ينتهى الجميع من عملهم، فإن

عمال الإضاءة والكهرباء يقومون بفك المعدات وتخزينها، وإعدادها للتصوير لليوم التالى. ومن المؤكد أن ذلك مفيد للروح، أنهم دائماً يتمتعون بروح الفكاهة وسعة الحيلة.

- قسم الصوت

- مسجل الصوت وعامل ذراع الميكروفون

- مسئولان أمام مدير التصوير

- مسئولان عن جودة الصوت، وإذا لم يكونا يملكان الخبرة فسوف يتسببان فى كارثة. إن التقاط صوت واضح، نقى، ومتسق، أمر فى غاية التخصص، ومع ذلك فإن تسجيل الصوت عمل يفتقد البهاء، لذلك فإن القليلين هم الذين يهتمون بالعمل فى هذا المجال. ومسجل الصوت مسئول عن إعداد معدات الصوت، ومراقبة مستويات وجودة الصوت، وحل المشكلات التى تطرأ. أما مهمة عامل ذراع الميكروفون فهى أن يضع الميكروفون بالقرب بقدر الإمكان من مصدر الصوت دون أن يظهر الميكروفون أو ظله فى اللقطة. وفى مشهد حوارى معقد، يتطلب ذلك متابعة السيناريو وتحريك الميكروفون فى الوقت المناسب لالتقاط صوت المتحدث الجديد. وفى مشهد داخلى، يتم إعداد وتحديد الإضاءة ووضع الكاميرا أولاً، ثم يقوم مسجل الصوت بوضع الميكروفونات دون أن تظهر هى وظلالها، ودون فقدان جودة الصوت. لذلك فإن اللقطة تتحول إلى سلسلة من الحلول الوسط التى يتخذها مسجل الصوت بشكل شخصى. أما فى المشهد الخارجى فيكون التصوير فى الأغلب أكثر تعقيداً حيث لا يمكن التحكم فى مستويات الصوت فى خلفية المشهد، الأمل الوحيد للحصول على أفضل جودة يكون فى وضع جدول محكم من الحلول الوسط. وفى مرحلة ما بعد التصوير، يتطلب ذلك إعادة خلق مؤثرات الصوت البشرى والأصوات الأخرى، بالإضافة إلى ضبط التزامن الدقيق بين الصورة والصوت.

السمات الشخصية: يحتاج أفراد طاقم الصوت إلى الصبر، والأذن الجيدة، والنضج فى تقبل أن يكونوا فى درجة شهرة أقل من زملائهم الفنيين، وكثيراً ما

يشعر المحترفين بالإحباط نتيجة ذلك. وعلى الأقل فإن الصوت يمكن إعادة تكوينه وتركيبه فى مرحلة لاحقة، لكن عمل الكاميرا وأداء الممثلين لا يمكن تغييرهما بعد التصوير.

ويبقى مسجل الصوت بلا عمل لفترة طويلة، ثم يطلب منه فجأة "ضبط المايك" فى وقت قصير، لذلك فأنت تحتاج هنا إلى شخص يقوم بحكم العادة بالتفكير مسبقاً. أما المسجل غير الكفء فهو الذى يفيق عندما تقترب لحظة التصوير، ليكتشف أنه يحتاج إلى تغيير الإضاءة.

إن مسجل الصوت لا ينصت فقط إلى معنى الكلمات ولكن أيضاً لجودة الصوت، لذلك فأنت تحتاج إلى شخص ينصت بشكل تحليلى، ويسمع دبة النملة فى مكان التصوير التى لا يلتفت إليها المستجد فى هذا المجال. إن فن التسجيل لا يعتمد كثيراً على آلات التسجيل بقدر ما يعتمد على اختيار الميكروفونات وأماكن وضعها، وعلى القدرة على إدراك الفوارق بينها، وهو ما يتطلب أذناً بالغة القدرة على التميز، وهذا ما يجعل لمسجل الصوت الماهر اهتمامات موسيقية، وربما التدريب الموسيقى أيضاً، لأن ذلك سوف يفيده فى مهاراته التحليلية.

فى العادة فإنهم يتركون تسجيل الصوت لأى شخص يقول أنه يستطيع أداء هذا العمل، لكن الصوت الردئ يفصل المتفرج عن الاندماج بقدر أكبر حتى من القصة الضعيفة. والعديد من أفلام الطلبة يشبه الصوت فيها دراسة فى تحدث الشخصيات من خلال بطانية داخل حمام.

وعندما ينتهى التصوير بكاميرا ستيديكام، ويجب أن تكون معدات الصوت متحركة، يجب على طاقم الصوت أن يكون على استعداد أن يعمل دون إعداد مسبق، فعندما يكون الممثلون فى حالة حركة، فإن الأمر يتطلب مهارة وسرعة تصرف، وانتقال هادئ بالميكروفون قريباً من مجال الكاميرا ولكن دون أن يظهر فى الكادر. وهناك دائماً العديد من الحلول لأية مشكلة فى الصوت، لذلك فإن المزايا المهمة لعاملين فى مجال الصوت أن يكونوا على علم بالمعدات الحديثة والتقنيات المستجدة فى هذا المجال.

القسم الفنى

مصمم الإنتاج

مسئول أمام المخرج

مسئول عن تصميم كل شىء فى مجال صناعة الفيلم بما يخدم تجسيد السيناريو إلى سينما، وهذا يعنى الإشراف على الإكسسوار والأزياء، بالإضافة إلى تصميم كل عناصر الديكورات ومواقع التصوير. وإذا كان الفيلم فيلماً تاريخياً، فإن على مصمم الإنتاج دراسة الفترة التاريخية وعاداتها الاجتماعية، للتأكد من أن الأزياء والديكورات دقيقة وتترك تأثيراً فى تحديد المرحلة. ومصممو الإنتاج فى الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة يقومون بأنفسهم برسم الاسكتشات والديكورات، بينما يوجد فى الأفلام الأضخم فى ميزانيتها مخرج فنى، وأشخاص مهمتهم الرسم، وصناعة الديكور.

السمات الشخصية: يجب أن تكون لديه:

خلفية فى فن التصميم، أو الفنون التشكيلية، أو العمارة.

قدرة على الرسم بسهولة.

عين يقظة للموضات، والأذواق، والفروق الاجتماعية.

اهتمام كبير بالخلفية الاجتماعية والتاريخية لهذه الظواهر.

فهم عميق للإمكانات العاطفية للون وتركيبات الألوان.

قدرة على ترجمة السيناريو إلى سلسلة من الديكورات والأزياء، تكون جميعها فى خدمة تعزيز وتقوية المقاصد الكامنة فى السيناريو.

قدرات إدارية ومهارات جيدة فى التواصل، لن المخرج الفنى يعمل كمدير للمشروع، ويشرف على الرسامين والنجارين، وقسم الإكسسوار والأزياء وصنع الديكور.

المتخصصون فى بناء الديكور

ويتضمن هؤلاء متخصصين من الذين تجدهم فى موقع كبير للبناء، مثل النجارين، وعمال البناء، والرسامين، وعمال الكهرباء والميكانيكا.

مسئولون أمام المخرج الفنى

مسئولون عن كل عناصر بناء الديكور بحوائط وأسقف متحركة، أو جعل أى شىء يتمتع بمرونة تكون مطلوبة للملائمة مع مقتضيات التصوير. ويجب على طاقم البناء أن يكون قادراً على بناء أى موقع مطلوب: نادٍ ليلى، كهف، نفق المترو، صالة مطار، مخيم فى الغابة، أو أى شىء آخر. ويجب أن يكون الديكور قابلاً للحركة، وللفك والتركيب، ويجب ألا يتسبب فى جرح من يستخدمه.

السمات الشخصية: يجب أن يكون كل فرد صانعاً ماهراً فى مجاله، ويجيد العمل مع الفريق.

المؤثرات الخاصة

هذا القسم مسئول أمام المخرج الفنى

مسئول عن صنع الانفجارات، والنيران، والجسور التى تنهار، والنوافذ التى يمكن لممثلى الأدوار الخطرة أن يقفزوا منها بأمان. (إن ثلاثية "ملك الخواتم" أو "سيد الخواتم" تعتبر قاموساً فعلياً فى المؤثرات الخاصة، بدءاً من المملكة الصخرية للأرض الوسطى، وحتى المخلوقات الزاحفة، والمفترسة، والطائرة). وأفراد هذا القسم يصنعون أحياناً نماذج مصغرة لسفن تغرق، أو سيارات تنفجر، ويقومون بتركيب اللقطات الحية على خلفيات جاهزة مسبقاً. ومع حلول عصر الكومبيوتر والإنسان الآلى، وسوق الفرجة السينمائية على ما هو غريب وعجيب، اتسع نطاق المؤثرات الخاصة لكى يشمل كل شىء من الحياة فى عصر الديناصورات إلى رحلات الفضاء. وإذا كان السيناريو يتطلب صنع شىء أو مؤثر خاص، فإنهم يفخرون بتنفيذه وصنعه، باستخدام كل ما يمكن تصوره عن أدوات كهرباء، أو ميكانيكا، أو كومبيوتر، أو إنسان آلى، أو البيولوجيا. كما أن هذا القسم يتعامل أيضاً مع أى شىء يتعلق بممثلى الأدوار الخطرة (الدوبليرات).

السمات الخاصة: القدرة على التذكر بقوة، والابتكار، وسرعة التصرف، وحب التحديات الصعبة. إن لممثلى الأدوار الخطرة علاقة سحرية مع الخطر، إنهم منجذبون إليه، ويشعرون بالرضا عندما يقدمون خدعة الإصابة أو الموت، وهم يجسدون مبدأ البقاء للأصلح.

قسم الملابس والإكسسوار

مسئول أمام مصمم الإنتاج

مسئول عن تحديد وتخزين وصيانة الأزياء والإكسسوار (أشياء مثل طفايات السجائر، ولعب الأطفال، وآلات البيانو الكبيرة التى قد تشكل عناصر من الديكور)، ويجب على هذا القسم أن يحتفظ بقوائم رئيسية، وأن يُحضر الشىء المطلوب فى حالة جيدة فى الوقت الملائم. وعندما لا يتوفر فرد خاص للملابس، فإن كل ممثل يصبح مسئولاً عن أزيائه، ويجب على مساعد المخرج أن يتأكد مسبقاً من الملابس التى سوف يأتى بها الممثل فى المشهد التالى.

السمات الشخصية: سرعة التصرف إلى درجة كبيرة، والقدرة على تطوير ثروة من العلاقات مع أصحاب محلات الأنتيكات والمزادات، والأشياء المستعملة. ويجب أن يكون عملياً جداً، لأن الأشياء المستعارة أو المستأجرة يجب التعامل معها بحرص، وصيانتها، وربما إصلاحها لتعود إلى حالتها. والأزياء -خاصة المعقد منها أو الأثري- تتطلب خبرة فى الحفاظ عليها نظيفة وصالحة للاستعمال، وعادة ما تحتاج إلى تعديلات مؤقتة لتلائم الممثل الذى سوف يرتديها. ويجب على هذا القسم أن يكون منظماً تماماً: فلكل مشهد متطلباته الخاصة، ويجب إحضار الأزياء والإكسسوارات المطلوبة فى الزمان والمكان الملائمين، وإلا سوف يتحول التصوير إلى كابوس.

قسم الماكياج وتصفيف الشعر

مسئول أمام مصمم الإنتاج.

مسئول عن المظهر الجسمانى الملائم للوجه والشعر، ويتطلب عناية خاصة فى حالة التفاصيل التاريخية. والجزء الخفى من عملهم هو تغذية ثقة الممثل بنفسه بأن يجعله يصدق الشكل الذى يظهر به. وفى حالة إذا ما كانت للشخصية سمات

سلبية، فقد يضطر فنان الماكياج للعمل ضد مقاومة الممثل. وعندما يكون الماكياج معقداً، تُجرى اختبارات تصوير للتأكد من مصداقية الماكياج وتلاؤمه مع الفيلم الخام الملون والإضاءة الخاصة.

السمات الشخصية: الدبلوماسية والتحمل. لقد كان أبى- بول رابيجر- فنان ماكياج، وكان يصل إلى مكان العمل قبل أى شخص آخر، ويقوم بإعداد الممثلين لساعات طويلة قبل التصوير عندما تكون الشوارب واللحى مطلوبة. وعلاوة على تجهيز الشخصية ومظهرها، فإن عمله كان يتضمن أشياء غريبة، مثل وضع غطاء أسود لإحدى عينى كلب فاجين فى فيلم ديفيد لين "أوليفر تويست" (١٩٤٨)، أو صبغ بشرة شيرلى إيتون باللون الذهبى فى فيلم جاى هاميلتون "جولد فينجر" (١٩٦٤)، الشكل ٢٨-٢، وابتكار أشكال الغيلان فى أفلام الرعب التى كانت تصنعها استوديوهات هامر، كان من بينها ذوبان اللحم من وجه جثة ليترك مقلتى العين جاحظتين من محجريهما، وها ما أنجزه من خلال صنع وجه بالشمع، ووضع سلك كهربى بداخله. لقد كان يستمتع بهذه التحديات، لكن كان عليه أيضاً أن يهدئ القلق العصبى للنجوم القدامى، أو الذين أفسد مزاجهم إدمانهم على الخمر، وذلك عندما يبدأ عمله عند الفجر، وبعد ذلك العمل المضنى فى وقت مبكر، فإن فنانى الماكياج وتصفيف الشعر يجلسون بلا عمل فى موقع التصوير، لكن بعين فاحصة للتأكد من أن شيئاً من عملهم يحتاج إلى الإصلاح.

قسم ما بعد التصوير

انظر وصف عمل أفراد هذا القسم ومسئولياتهم فى الفصل ٢٨ «التحضير للمونتاج».

الفصل التاسع والعشرون
الميـزانـسين

تقوم المادة الأساسية فى هذا الفصل على الأساسيات الواردة فى الفصل السادس والعشرين «تصميم الإنتاج».

الهدف

يعنى المصطلح الفرنسى «ميزانسين mise -en- scene حرفيا» وضع الأشياء فى المشهد، وهو يشمل المشهد فى كلياته ويصف عناصر الإخراج التى تحدث خلال التصوير، والتى تشمل:

وضع الممثلين والكاميرا، وهو ما يعنى تخطيط وضع كل من:

الممثلين فى علاقتهم ببعضهم البعض (قريباً، بعيداً، فوق، تحت، إلخ).

الحدث فى علاقته مع الديكور أو موقع التصوير.

وضع الكاميرا فى علاقتها بالممثلين والأشياء الخاصة فى المكان (قريباً، بعيداً، عالياً، منخفضاً، إلخ).

الكاميرا:

الفيلم الخام والتحميض، أو إعدادات اللون فى حالة الفيديو.

اختيار العدسات.

التكوين (العمق، المنظور، معالجة المكان).

الحركات.

تغطية لقطات من أجل المونتاج.

تصميم الصورة.

استخدام اللون:

الطابع المزاجى للإضاءة، ومعالجة المكان والزمن بالنسبة لساعات اليوم.

تصميم الكادر فيما يخص الوظيفة الدرامية للمشهد.

المحتوى الدرامى:

الإيقاعات (إيقاعات الحدث والإيقاعات البصرية).

وجهة النظر (أى وعى يجب أن يتوحد معه المتفرج).

الموتيفات واللايتموتيف.

المجاز البصرى أو السمعى.

استباق الأحداث وتوقعها (مثل وجود الكاميرا فى مكان قبل أن يقع الحدث فيه ـ المترجم).

تصميم الصوت:

ـ إذا ما كان الصوت نابعاً من داخل المشهد diegetic أو مضافاً من خارج المشهد nondiegetic عن طريق راوى القصة.

ـ ما هو الدور الذى يلعبه الصوت كأداة للسرد.

ـ إذا ما كان الصوت نابعاً من وجهة نظر ذاتية أم موضوعية.

ـ إلى من تنتمى وجهة النظر تلك.

ويجب التخطيط لكل ذلك بشكل عملى وليس نظرياً. فسوف يكون عليك أن تضع تصميماً شاملاً للميزانسين للمشروع كله، وبعد ذلك تلائم كل مشهد مع أهداف البناء الأكبر والكامل للفيلم. قم بتطوير أفكار واضحة حول الخيارات والإمكانات الموجودة، وكيف سوف تناقشها مع مدير التصوير وطاقم الصوت. إن

مدير التصوير هو الشخص الأهم خلال عملية التصوير، لذلك فإن المخرج غير المتمرس والذى لم يقم بالإعداد الجيد لعمله قد يقع تحت تأثير مدير للتصوير يتمتع بالخبرة وقوة التفكير. ومجلة «أمريكان سينماتوجرافر» تحتوى على توصيفات ممتازة من مديرين للتصوير مشهورين، للإضاءة ومعدات الكاميرا التى يستخدمونها لتحقيق تأثيرات جمالية خاصة لفيلم بعينه. ومن المدهش أنهم كثيراً ما يبتكرون حلولاً خاصة بهم.

نظرة عامة إلى الفيلم

اصنع وصفاً مختصراً لمحتوى ومضمون كل مشهد، واكتب ملاحظاتك حول الإحساس الذى تريد المتفرج أن يشعر به، وبذلك تكون بدايتك واضحة ومحددة. قم بتحويل القائمة إلى رسم تخطيطى أو لوحة قصة ملونة لكى توضح ماذا يجب أن يشعر به المتفرج من مشهد إلى آخر، والآن يمكنك أن تفكر فى الطريقة التى يجب بها أن يروى راوى القصة حكايته لكى يحدث هذا التأثير فى المتفرج. وبمجرد أن تكون لديك استراتيجية شاملة، يمكنك أن تضع تصميماً للمشاهد كل على حدة.

تغطية اللقطة الطويلة زمنياً مقابل القطة القصيرة زمنياً

تغطية مشهد تعنى تصوير تنويعات كافية فى الزاوية والموضوع، حتى يمكن تركيب المشهد ليعطى أفضل تأثير له على الشاشة. إن ذلك يمكن صنعه باستخدام لقطات طويلة زمنياً تستغرق المشهد كله بحيث يتم تصميم حركة الشخصيات والكاميرا بشكل دقيق، كما فى فيلم هيتشكوك "الحبل" (١٩٤٨ - (أو قد يستدعى المشهد تدفق صور مونتاجية سريعة على النحو الذى يفضله بعض المخرجين من مدارس متفاوتة، مثل سيرجى إيزنشتين فى "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، أو باز لورمان فى "مولان روج!" (٢٠٠١)، أو أى فيديو موسيقى فى محطة "إم تى فى".

طريقة اللقطة الطويلة زمنياً: بشكل عام، تتطلب كاميرا متحركة، وتصميم دقيق لأوضاع وحركات الكاميرا والممثلين لكى تتفادى المظهر المسرحى المسطح.

إنك لا تستطيع أن تتجاهل أية مشكلة فى الكاميرا أو التمثيل، لذلك فالأمر يتطلب تحكماً شديد البراعة من جانب الممثلين والفنيين، وأى خطأ يؤدى إلى إلقاء اللقطة فى سلة القمامة. كما أن هناك خطراً لا يظهر إلا عند البدء فى المونتاج، فلأنك لا تستطيع التحكم فى العناصر المنفردة داخل اللقطة، فإن المونتير لا يستطيع إعادة توازن الإيقاع، أو الأداء. ومن أجل دراسة مثال ممتاز لحركة كاميرا متدفقة، وتصميم بارع لحركات الممثلين، باستخدام اللقطات الطويلة زمنياً، شاهد الفيلم العظيم من إخراج جاك ديمى "مظلات شيربورج" (١٩٦٤) الشكل ٢٩-١ .(إنه قصة عاشقين فى مدينة فرنسية صغيرة عندما كانت ثورة الجزائر تتطلب تجنيد الشبان، وهو أوبريت الحوار فيه واقعى لكن يتم غناؤه بشكل كامل، ومن المدهش أن ذلك قد نجح. وقد تجد الفيلم مفرطاً فى النزعة العاطفية، لكنه مثال على التكوين وتصميم الألوان وحركة الكاميرا وحركات الممثلين. وهناك مثال جيد آخر يستخدم الحركة، هو فيلم فيم فيندرز "بعيداً جداً، قريباً جداً!" (١٩٩٣)، فقد كانت كاميرا الستيديكام متاحة لربطها بجسم المصور (الشكل ٢٩-٢)، واستفاد مدير التصوير يورجين جيرجيز، ومشغل كاميرا الستيديكام يورج فيدمر، من حرية الحركة غير العادية التى لا تتيحها بشكل معتاد كاميرا ٣٥ مم الثقيلة المحمولة على اليد. لذلك فإن فيلم فيندرز يتحرك بدون جهد من عالم الأبيض والأسود من عيون الملائكة، إلى اللون الأكثر سخونة كما يراه البشر.

طريقة اللقطة القصيرة زمنياً: بشكل عام، فإن اللقطات القصيرة زمنياً يتم توليفها (مونتاجها) معاً لتخلق الإيقاع، والتجاور، والتوتر، لكن يجب على المتفرج أن يبذل جهداً ذهنياً لتفسير القطع بين لقطة وأخرى. والمادة هنا يتم التلاعب بها بشكل واضح، وفى الحد الأقصى لهذه الطريقة، أسلوب إم تى فى المتسم بالعصبية، فإن هناك وابلاً من شذرات الحدث يقوم من خلالها المتفرج باستنتاج المضمون الكلى. وبدلاً من الاعتماد على المونتاج شديد الإرهاق، فإن عديداً من المخرجين يقومون بتصميم الميزانسين فى اللقطات المنفردة، وفى كل لقطة حركات معقدة للكاميرا والممثلين. وهم يقومون بتصوير لقطات تغطية فى حالة اللقطات الطويلة زمنياً، فربما كانت هناك عيوب فى اللقطة أو الإيقاع بداخلها.

الكاميرا الثابتة مقابل الكاميرا المتحركة

الكاميرا الموضوعة ومثبته على حامل ثلاثى قادرة على الاقتراب بعدسة الزووم، وتصنع لقطة قريبة دون أن تقترب مادياً من الممثل، لكنها من جانب آخر لا تستطيع الانتقال إلى نقطة رؤية أفضل إلا إذا وضعتها على عجلات أو رافعة لكى تتيح حركة ناعمة فى دائرة محددة، وهو ما يتطلب دقة من فريق الفنيين والممثلين، الذين يجب عليهم الالتزام بعلامات الطباشير على الأرض للمحافظة على البؤرة والتكوين. وفى هذه الحالة يمكن أن تضيع تلقائية الممثلين، كما أن عربة الكاميرا وطاقمها قد يتسببون فى ضجة غير مقصودة، مما يؤدى إلى التقاط لقطات زائدة عندما تصدر الأرضية صوتاً يشوش على الحوار، بالإضافة إلى ضرورة إجراء عمل شاق فى الصوت فى مرحلة ما بعد التصوير.

وإذا كنت فى حاجة لتصوير أداء شبه مرتجل، وإتمام التصوير بسرعة، فقد يكون الحل الأمثل هو الكاميرا المحمولة على اليد، المستخدمة بشكل ذكى، ففى هذه الحالة تقدم الكاميرا حلولاً لمعظم المشكلات، لكنها مع مصور غير ذى تجربة قد تسبب فى ضياع الكثير من الوقت. وفيلم لارس فون تيريير "تحطيم الأمواج" (١٩٩٦)، الشكل ٢٩-٣ (تم تصويره كله بكاميرا محمولة على اليد، وحركة الكاميرا القوية والعفوية تكمل الحالة التى تعيشها البطلة بيس، الشابة الاسكتلندية الساذجة التى أصيب زوجها العامل فى حقل للبترول بالشلل، وتحاول أن تعيد صنع مستقبلها دون تخطيط.

وجود الكاميرا الذاتية أو الموضوعية

هناك نوعان من وجود الكاميرا، الأول مدروس ومتحكم فيه جيداً، والثانى متحرك بشكل تلقائى فى ردود أفعاله ويستجيب للمتغيرات، وهذان النوعان يقدمان وجودين مختلفين تماماً لطريقة الرؤية، فأحدهما يعطى الإحساس بالذاتية، بينما يعطى الآخر الإحساس بالموضوعية تجاه الحدث. وهكذا فإن التعامل مع الكاميرا يمكن أن يغير رؤية الفيلم لكى يجعله أكثر شخصية أو العكس. والاستمرار فى إحدى الحالتين قد يؤدى إلى الفتور والملل، بينما التحول بينهما بشكل مبرر يمكن أن يحدث تأثيراً قوياً.

تحديد العلاقات: فصل الشخصيات أو الجمع بينها داخل اللقطة

يمكن أن يؤدى التكوين داخل الكادر إلى تغيير الإحساس الذى يعطيه المشهد. إنك تستطيع أن تعزل شخصيتين، كلاً منهما فى لقطة قريبة خاصة به، وتقطع بالتبادل بينها، وذلك يؤدى إلى إحساس مختلف عن القطع المتبادل بين لقطات من فوق الكتف لكل منهما. ففى لقطات الكلوزاب يكون التأثير هو الانفصال بين الشخصيتين، ونشعر بالعلاقة بينهما فى الزمان والمكان من خلال العناصر السينمائية، لكن فى اللقطات من فوق الكتف تكون العلاقة بينهما واضحة وملموسة فى المكان. إن "المراقب" (راوى القصة، المتفرج ـ المترجم) يفهم العلاقة بين الشخصيتين فى لقطات ما فوق الكتف، لكنه يشعر بأنه وحده مع أحدهما فقط فى اللقطة القريبة لكل منهما. إن هذا العزل فى السينما هو الاستثناء، فحدود الكادر تفرض فى العادة استخدام المساحة الثمينة للشاشة فى توضيح العلاقة المكانية بين كل الأشياء وكل الأشخاص. وفى المشاهد التى تحتوى على شخصيات عديدة، قم بالتخطيط لالتقاط زوايا متبادلة والكثير من لقطات ردود الأفعال، وبهذه الطريقة يستطيع المونتير أن يوجز المادة الزائدة فى طولها، أو يحل أية مشكلة تتعلق بالحوار وبالحركة التلقائية.

امتلك شجاعة أن تكون بسيطاً

إن مشاهدة المشاهد ذات المونتاج المعقد ترهق المتفرج وقدراته على التلقى، لذلك حاول أن تضع الشخصيات والكاميرا بحيث توضح علاقاتهم، وتزيد مما يمكن أن تضعه داخل لقطة واحدة، وقلل من الحاجة إلى استخدام المونتاج لكى توضح العلاقات، واجعل كل كادر يقدم العناصر الرئيسية التى تريد أن تضعها فى علاقة تجاور. كما يجب عليك استخدام العمق لتحقيق المنظور، فالصورة السينمائية ذات بعدين، والعمق وحده هو الذى يحقق المنظور، من خلال التكوين أو الإضاءة. (الشكل ٢٩-٤). وحركات الكاميرا تنبع فى العادة من الحاجة إلى إعادة تشكيل الكادر عندما تتحرك الشخصيات أو عندما تريد أن تكشف عن شىء كان خارج الكادر. وأساتذتك الكبار فى هذا المجال هم أفضل الأفلام فى

النمط الفيلمى الذى تصنعه. إن التكنيك البسيط يمكن أن يبدو جيداً بحق عندما تكون هناك قصة جذابة، وتمثيل جيد، ووضع مبتكر وخلاق لعلاقات الكاميرا والشخصيات، وفى بعض الأحيان تكون ألعاب الكاميرا بديلاً عن غياب كل ذلك.

الكاميرا باعتبارها المراقب الواعى

تعامل مع الكاميرا باعتبارها المراقب الذى يبحث وينقب بوعى، وتخيل كيف تريد من المتفرج أن يعايش المشهد. فإذا كان لديك مشهد فى سوق الأشياء المستعملة بكل ما تحفل به من زحام، فإن من غير المنطقى أن تحدد حركة الكاميرا وتحد منها بأن تضعها على حوامل ثابتة، اجعل الكاميرا فى هذه الحالة مشترياً يتجول فى السوق، وذلك باستخدام كاميرا محمولة على اليد، والتلصص على الناس الذين يقلبون البضائع ويساومون، وانظر عن قرب إلى البضائع، وتنقل من هنا إلى هناك عندما ينادى شخص ما على بضاعته. أما إذا كنت تصور طقساً فى كنيسة، فيجب أن تكون كاميرتك ثابتة تماماً لأن تلك هى الطريقة التى يعيش بها الجميع هذه التجربة. اسأل نفسك من أية وجهة نظر سوف يعايش المتفرج ما يراه. أين يكمن الجانب الكبر من الحدث الدال؟ مع شخص دخل الكنيسة لتوه؟ مع القس؟ مع فريق المنشدين أم مع حشد المصلين؟

لب الإخراج: وجهة نظر راوى القصة

فى كتاب ديفيد ماميت "عن الإخراج السينمائى"، يقدم اعتراضه على أن الكثير من صناعة الأفلام الروائية تتألف من تتبع الحدث كما لو أنها تقدم نشرة للأخبار. هل تريد أن تسجل ما يحدث باعتبارك مراقباً، أم أنك تريد أن تروى ما يحدث باعتبارك راوٍ للقصة؟ إن الاختيار الأول يعنى المراقبة، أما الثانى فيعنى أن تكون لك عين يقظة ونقدية تجاه التناقضات والمفارقات، ولديك قدرة على التساؤل، وعقل وقلب نقديان نشطان. ما هى الهوية التى سوف تعطيها لراوى القصة؟ ما هى السمات المميزة التى يجب أن نلاحظها فى شخصياتك ومواقفك؟ إن تلك ليست أسئلة سهلة، ومن المؤكد أنك لن تجد إجابتها خلال التصوير أو المونتاج.

إن السر هنا هو "الموقف" الذى يتخذه عقل وذكاء وقلب راوى القصة. وهذا الموقف هو العدسة التى من خلالها يعايش المتفرج قصتك. بماذا يمكن أن تصف موقف راوى قصتك؟ (الأدق فى الترجمة، وما يقصده المؤلف بالفعل، هو "راويك" الذى اخترته ليروى قصتك ـ المترجم). ما هى المفارقات والسخرية فى طريقته فى الرؤية؟ وهل تستطيع أن تجعل كل ذلك واضحاً؟

ويجب أن يتخلل موقف راوى قصتك كل عنصر من عناصر الفيلم، وهذا يعنى أن يتضمن موقفه الحيرة، والشكوك، والاستمتاع، والاستهجان، والاحتقار، والبهجة، وعدم الثقة، والندم، أو الافتتان. إن ما يستولى على قلب وعقل راوى قصتك يجب أن يكون متضمناً فى الطريقة التى يعرض بها راوى القصة حكايته.

لقد تشكلت أفكارك خلال تجوالك فى البروفات، وإذا كنت قد صنعت لقطات تسجيلية للبروفات فإن من المؤكد أنك قد شاهدت الشخصيات الوليدة وهى تعيش لحظات مهمة من حياتها على الشاشة، لقد شاهدت ذلك وتوحدت معه طبقاً للنوايا والمقاصد الموجودة فى السيناريو، وهى الآن تولد بشكل كامل من الكيمياء بين الشخصيات والموقف. راجع انطباعاتك، واستخدم عقلك لكى تختبر قلبك.

ولكى تخلق راوى القصة، فإنه ليس كافياً أن تبث الحياة فى طريق الحكى، ولكن فى الحكاية أيضاً، أى أنك يجب أن تعطى السرد طبيعة العقل البشرى المراوغ، الذى يرى، ويزن الأمور، ويندهش، ويشعر ويفترض، بينما تتكشف الأحداث أمامه. إذا نجحت فى ذلك فإن عملك سوف يتسم بالذكاء والإحساس كما تتسم الشخصية الإنسانية تماماً. إن صانع الفيلم قد يبذل جهداً كبيراً فى وضع حبكة ذات أفكار عميقة، لكنه خلال ذلك قد يسحق الجانب الإنسانى من عمله. والقليل من الأفلام هى التى تملك الإحساس بالروح الإنسانية، وعندما تملكها فإن الجمهور فى كل أنحاء العالم يشعر بذلك بعمق. وهذا يتطلب من المخرج هوية قوية واضحة، هوية لا تغرق وسط العمليات الفنية والفنيين الذين يشاركونه صنع الفيلم.

وكمثال على ذلك، شاهد فيلم جان بيير جونيه "آميلى" (٢٠٠١)، تلك الحكاية الخيالية الرمزية عن مضيفة واسعة الحيلة لكنها وحيدة. إنها تعثر على بعض ألعاب الأطفال القديمة فى شقتها فى باريس، وتقرر إعادتها إلى صاحبها. ومن خلال مشاركتها لحياة الآخرين دون أن تعرفهم، ومن على بُعد، فإنها تكتشف متعاً جديدة. ولأن المرء يحصد ما يزرع، فإنها بالطبع تجد حبيباً يعشقها بصدق. إن ذلك الفيلم المرح والمراوغ، قد تم صنعه بشكل حميمى حول وجود بطلته الفاتنة أودرى تاكو، وهو يتأمل فى شجن إلى الماضى، فى باريس كما بدت فى أفلام الموجة الجديدة الفرنسية.

تناول مشهد واحد

السيناريو، والفكرة، وتصميم المشهد

يقوم تصميم المشهد على وظيفته المطلوبة فى السيناريو، وعلى شعورك الغريزى تجاهه، والحدود التى تفرضها عملية صنع الفيلم. وعلى سبيل المثال، كيف يمكن أن تعرض شخصاً تراقبه الشرطة، ويركب سيارته، ويحاول أن يشغلها. إليك قائمة بما يجب أن تراجعه فى أى مشهد:

ما هى وظيفة المشهد المحددة فى السيناريو؟

ما الذى يحتاج المتفرج أن يعرفه حول الموقف والمحتوى المكانى فى المشهد:

- عند بداية المشهد؟
- فيما بعد؟ (إلى أى حد سوف تؤخر ذلك؟).
- ما هو المنظور وما هى العلاقات التى يجب توضيحها باستخدام المكان؟

ما هى المعلومات التى سوف تُترك لاستنتاج المتفرج أو خياله؟

ما هى العناصر التى يجب وضعها فى علاقة تجاور:

- بصرياً، داخل كادر كل لقطة؟
- ذهنياً، من خلال التجاور المونتاجى للقطات؟

- إلى أى حد تشعر الشخصيات بأزمتها، وما هى توقعات كل شخصية:

- عند بداية المشهد؟

- عند نهايته؟

ما هى الشخصية التى تتعلم وتتطور، وكيف يؤثر ذلك على وجهة النظر؟

أين اللحظة الإجبارية فى المشهد؟

هل هناك أى شىء يجب أن يعلمه المتفرج ولا تعلم به الشخصيات؟

ما هى الصورة الحاكمة أو الموتيفة الحاكمة هنا؟

هل ينبئ المشهد عن شىء ما سوف يحدث؟

بماذا يوحى التصميم البصرى فيما يتعلق بالآتى:

- كمية الضوء وتوزيعه؟

- النغمة أو المقام البصرى؟

- ظلال الضوء ودرجات الألوان؟

- الأزياء؟

- تصميم الديكور؟

- الإحساس بالمكان، أو فقدان هذا الإحساس؟

ما هو موقف راوى القصة تجاه هذا المشهد بالمقارنة مع المشاهد الأخرى؟

وتطبيقاً على الموقف الذى افترضناه سابقاً، هل يجب على المتفرج أن يرى الرجل الذى تراقبه الشرطة من خلال وجهة نظر شرطى، أم من وجهة نظر أكثر موضوعية وحياداً (أى من وجهة نظر راوى القصة)، حيث المتفرج يلاحظ وجود الشرطى بينما لا يلاحظ الرجل ذلك؟ قد يتحدد ذلك من خلال ما تريده الحبكة، لكن ما تعايشه الشخصيات يجب أن يؤثر فى طريقة تغطيتك للمشهد، تماماً كما أن الشخصيات فى الحياة الحقيقية تفرض عليك من منهم سوف تراقبه فى موقف معين.

الآن تخيل مشهداً أكثر تعقيداً، يشهد فيه طفل جدالاً حامياً بين والديه. كيف يمكن تناول وجهة النظر هنا؟ أولاً، ما الذى يمثله هذا الجدال؟ هل يدرك الطفل أن كلاً من الوالدين يستخدمه لصالحه، أم أن كليهما لا يعبأ بما يراه الطفل؟ إن اختيارك هو الذى يحدد الأمر هنا، إذا ما كنا سوف نشارك الطفل، أو إذا ما كنا سوف نشعر كيف أن الجدال يترك تأثيراً عليه.

إن أموراً كهذه تحدد إذا ما كان المشهد هو مشهد الطفل، و الأب، أو الأم. ويمكن تصوير ومونتاج هذا المشهد لتعزيز تعاطفنا مع أى من الشخصيات عند كل لحظة من لحظات المشهد. وإذا "لم" يكن لديك اختيار محدد فإن المشهد سوف يبدو بلا طعم، أو تعبير، إنه مشهد تم تنفيذه تكنيكياً بلا قلب أو روح.

وتبقى هناك طريقة لمراقبة الأحداث من الخارج، أو من رؤية راوى القصة كلى الوجود وكلى المعرفة، وجهة النظر تلك تفيد فى تخفيف الضغط من على المتفرج لإعداده لممارسة الضغط والتوتر مرة أخرى، فوجود الضغط بشكل دائم وغير متغير يقلل تماماً من تأثيره، لأن المتفرج قد يعتاد عليه، أو أنه يشعر بالملل. لذلك فإن شكسبير فى مسرحياته المأساوية كان يضع بين الحين والآخر مشاهد كوميدية.

ولكى نلخص هذه النقطة: إن ما يجب إبرازه فى المشهد سوف يختلف، تبعاً لمضمونه، وتعقيده، وما يساهم به فى الفيلم ككل. وتحديد ما يلاحظه ويشعر به راوى القصة سوف يساعدك على اتخاذ قرار بشأن الكشف عن العناصر المهمة، ويجعل اختيارك غير متعسف. وفى هذا الصدد فإن عليك أن تطور غرائزك، وتنصت إليها بحق.

وجهة النظر

وجهة نظر مَنْ؟

قد يظل التحكم فى وجهة النظر مفهوماً مراوغاً. وكما سبق القول فإن الأمر لا يعنى حرفياً "ماذا يراه فلان"، برغم أن ذلك قد يشكل لقطة أو لقطتين. بالأحرى، فإن وجهة النظر تؤسس للطريقة التى تعايش بها إحدى شخصيات

الفيلم أحداثاً بعينها. وسوف يبقى السؤال الأهم دائماً هو: أية وجهة نظر يوحى بها هذا المشهد؟ وسوف ينبع من الإجابة الكثير من قراراتك حول التكوين، ووضع الكاميرا، والمونتاج.

يمكن أن تتغير وجهة النظر

قد تعنى وجهة النظر الطريقة التى يتحول بها تعاطفنا وفضولنا بين المريض والطبيب، أو بين الذات والموضوع، برغم أن الفيلم فى النهاية يدور حول المريض. ولكى نفهم الطبيب ونهتم به، فإننا نحتاج إلى أن نشاركه اللحظات المهمة التى يتعاطف فيها مع شخصيتنا الرئيسية، ويتخلى عن الحاجز المهنى لكى يدخل عالم المريض. فأى شخص لا يشعر أحياناً بالآخرين سوف يكون لاإنسانياً أو متباعداً عن الناس.

حدد وجهة النظر بأن تسأل عما يشكل المعنى الدرامى بالنسبة للمراقب الواعى المهتم، والإجابة تأتى من منطق السيناريو ومن غرائزك. وقد لا يكون هناك عامل محدد مهيمن، وفى هذه الحالة سوف يتخذ المونتير قراره فيما بعد، معتمداً على ظلال أداء الممثلين، وعلى إذا ما كنت قد قمت بتصوير تغطية كافية من اللقطات البديلة.

يجب أن تتذكر: تميل لقطات وجهة النظر الذاتية إلى أن تكون لقطات قريبة، ولقطات تقترب من محور خط التوتر النفسى بين الشخصيات. أما لقطات وجهة النظر الموضوعية فتميل إلى أن تكون لقطات واسعة وبعيدة عن هذا الخط (الشكل ٢٩-٥ .(إن هذه التعميمات مستمدة من التجربة العملية وليست قاعدة مطلقة، فلقطات وجهة النظر تترك تأثيرها بوسائل غير مباشرة. إنها تلمس المتفرج من خلال مزيج من الحدث، والشخصيات، والإضاءة، والطابع المزاجى، والسياق، وعليك أنت أخيراً أن تكون الحَكَم النهائى.

الحلول الوسط: المكان، والإدراك، والعدسات

ينبع الفن السينمائى من الحلول الوسط، والتوفيق الذى يجب إجراؤه للتكيف مع حقيقة أن الكاميرا ترى فى بعدين بدلاً من أبعاد ثلاثة، وأن مجال رؤيتها

محدود جداً بالمقارنة مع الإدراك البشرى. ولتعويض ذلك فإننا نستعين بروح الوعى، ليس الوعى بمعناه الحقيقى أو الحرفى، ولكن باستخدام التقنيات التى تربط بين الصوت والصور، وبأن نضغط فى الكادر الكثير من العناصر البصرية، ونختزل فى الزمن الكثير مما يحدث فى الحياة الحقيقة.

عين الكاميرا والعين البشرية مختلفتان

إن عين من يرى البروفات قد تكون مضللة، لأن مجال رؤية العين البشرية تكاد أن تقترب من ١٨٠ درجة (الشكل ٢٩-٦). ورغم أن عدسة الكاميرا ١٦مم ذات البعد البؤرى ١٠مم تسمى الزاوية الواسعة عند التصوير فى شاشة بأبعاد شاشة التليفزيون. فإنها لا تغطى إلا ٤٥ درجة أفقياً و٤٠ درجة رأسياً. وهذا يعنى أن العدسة ذات الزاوية الواسعة (بصرف النظر عما تؤدى إليه من تشويه) لا تغطى إلا ربع زاوية العين البشرية، وهو ما يعنى أيضاً مجالاً محدوداً لغاية من الرؤية، لكن له أثراً مهماً جداً للتكوين الدرامى. وسوف نشرح فى جزء لاحق من هذا الفصل تناسب أبعاد الشاشة السينمائية.

ونحن نعوض هذا القصور بإعادة ترتيب التكوين، لخداع المتفرج حتى يشعر بالمسافات والعلاقات المكانية المعتادة. إن الشخصيات المستمرة فى محادثة يجب عليها فى العادة أن تقف بشكل غير طبيعى بالقرب من الكاميرا، لكنها سوف تبدو طبيعية على الشاشة. كما أن وضع الأثاث، والمسافات بين الأشياء، يتم التلاعب بها، أى أنه قد يتم إبعادها عن بعضها، أو القرب بينها، من أجل تحقيق المظهر المطلوب على الشاشة. والحركات الجسمانية العادية، مثل السير بجوار الكاميرا، أو التقاط كوب من اللبن فى لقطة قريبة، قد يحتاج إلى إبطاء الحركة بدرجة الثلث أو أكثر حتى تبدو طبيعية على الشاشة. ولاحظ أيضاً أن الحوار الكوميدى (حتى وإن لم يتضمن حركة) يحتاج فى الأغلب أن يكون أسرع من الأداء المعتاد حتى يبدو على الشاشة بطيئاً. وكما هو الحال دائماً، فإن إجراء اختبارات الشاشة سوف تساعدك على اتخاذ كل مثل هذه القرارات.

وهكذا فإن جمع عناصر الموضوع داخل الكادر، وتحقيق الإيهام بالعمق، وترتيب التوازن والمغزى من المضمون فى كل تكوين، يمكن أن تعوض جميعاً عن الحجم المحدود للشاشة وميلها إلى تسطيح كل شىء فى بعدين. وكما يقول توماس هاردى: "الفن هو السر فى أن تصنع شيئاً زائفاً لكى تحقق تأثير الشىء الحقيقى".

تناسب أبعاد الشاشة

يشير تناسب أبعاد الشاشة إلى أبعاد الصورة المعروضة وتناسب الطول إلى العرض (الشكل ٢٩-٧). كان تناسب أبعاد الشاشة فى السينما فى بداياتها هو ١:١.٣٣، أى ١.٣٣ بالنسبة للعرض، وواحد بالنسبة للطول، ولقد حافظ التليفزيون على نسبة قريبة من هذه الأبعاد. وفى خمسينيات القرن العشرين ظهرت الشاشة العريضة، وأصبحت أبعاد الشاشة حالياً هى ١:١.٦٦ فى أوربا، و١:١.٨٥ فى الولايات المتحدة. وكاميرات التليفزيون فائقة الجودة مصممة للتصوير بالشاشة العريضة، لكن الكاميرات الأقل تطوراً تحقق تناسب الشاشة العريضة من خلال حذف جزء من أعلى وأسفل الصورة، وهذا يعنى أن الصورة المسجلة تحتوى على عدد أقل من البيكسيل (خلايا الصورة المتضمنة فى شريحة الصورة الإلكترونية) بالمقارنة مع النسبة القياسية، ولهذا فإنها أقل فى الجودة. ومشاهدو التليفزيون معتادون اليوم على ما يسمى فورمات فتحة صندوق البريد، حيث يتم ترك مساحة سوداء فى أعلى وأسفل الصورة.

وعندما ينتصر فورمات التليفزيون فائق الجودة، فسوف يتم تصوير كل السينما والفيديو بالشاشة العريضة، وسوف تتشارك السينما والتليفزيون فى نفس تناسب أبعاد الشاشة، وسوف يقوم الجميع بتشكيل تكوين الكادر من أجل الشاشة العريضة. وأية مادة تصويرية عريضة بطبيعتها، مثل لقطات المناظر الطبيعية أو اللقطات التى تتضمن حركة أفقية، تملأ الشاشة على نحو أكثر إشباعاً. أما المادة التصويرية الرأسية بطبيعتها، مثل لقطات الرءوس، أو المبانى العالية، فهى أصعب فى التكيف مع الشاشة العريضة، ومع ذلك فإن الحقيقة أن الجميع يشعرون فى النهاية أن الشاشة العريضة تحقق تأثيراً سينمائياً أفضل.

اختيار نوع العدسة

قد يرى البعض هذا الموضوع صعباً، لكنك لا تحتاج إلى الحصول على درجة عملية فى الفيزياء ولكى تستخدم العدسات على نحو يتسم بالذكاء. وكمرجع متفق عليه، فإننا نطلق مصطلح العدسات العادية على تلك التى تعطى نفس الإحساس بالمنظور مثل العين البشرية، بينما الابتعاد عن ذلك بالزيادة أو النقصان يؤدى إلى العدسات الواسعة أو التليفوتو. وإليك تشبيه من الحياة العادية يوضح لك الفروق الأساسية:

الزاوية الواسعة: مثل العين السحرية فى الباب، إنها تقلل الأحجام، وتجعل مقدمة الكادر تبدو كبيرة بالمقارنة مع الخلفية.

الزاوية العادية: مثل العين البشرية، تعطى إحساساً بمنظور نعتبره عادياً.

الزاوية الضيقة أو التليفوتو: مثل التليسكوب، يكبر الأشياء، ويجعل كل شىء أقرب، لكنه يضغط مقدمة الكادر وخلفيته معاً.

إن هذه الأدوات البصرية المألوفة تسمح لك بتحقيق مدى واسع من الإمكانات الدرامية الكامنة فى العدسات المختلفة. قارن الصورة التى تحصل عليها باستخدام التليسكوب مع صورة العدسة السحرية فى الباب، التى تسمح لمن بداخل الشقة أن يرى إذا ما كان الزائر خارج الباب صديقاً أم عدواً.

التليسكوب: يجعل الأشياء أقرب، ويضغط معًا مقدمة المنظر ووسطه وخلفيته، ويعزل المنقطة الوسطى بأن يجعلها فى بؤرة حادة بينما المقدمة والخلفية فى بؤرة ناعمة.

عدسة الباب السحرية: تسمح برؤية مجال واسع من الممر فى خارج الشقة، وتضع كل شىء فى البؤرة، لكنها تصنع صورة مختزلة أو مشوهة. فإذا كان الزائر يسند إحدى يديه على الباب، فإنك سوف تشاهد ذراعاً ضخمة، ملتصقة بجسد مشوه صغير على البعد.

المنظور والرؤية العادية

يأتى إحساسنا بالمنظور من خلال معرفة الأحجام النسبية للأشياء، والحكم على مدى اقتراب أو ابتعاد مستوياتها. وفى صورة فوتوغرافية تضم قطاً وكلباً، فإننا نرى على مدى بعد الكلب خلف القطة من خبرتنا بالتناسب بين حجميهما. ومنظور العين البشرية هو المنظور العادى، لكن العدسات الأخرى قد تغير هذه العلاقة بشكل جذرى. والبعد البؤرى لعدسة تقدم منظوراً عادياً على الشاشة يختلف تبعاً لفورمات الكاميرا المستعملة:

الفورمات	البعد البؤرى للعدسة العادية
٨ مم	١٢,٥٠ مم
١٦ مم	٢٥ مم
٣٥ مم	٥٠ مم

وهناك نسبة ثابتة بين الفورمات (عرض الفيلم المستخدم) والبعد البؤرى للعدسة. والأمثلة التالية تناقش فقط عدسات فورمات ١٦مم، والتى يوجد المعادل لها (برغم عدم وجود تدريج له) فى العديد من الكاميرات ذات الفورمات الصغير.

والمنظور العادى (الشكل ٢٩-٨) يعنى أن المتفرج يرى علاقات "طبيعية" بين أحجام مقدمة الكادر وخلفيته، كما فى أحجام سيارات النقل هنا، كما يمكنه أن يحكم بدقة على المسافة بينها. لقد التُقطت نفس اللقطة باستخدام عدسة واسعة (الشكل ٢٩-٩)، وهنا تغير واضح فى المسافة بين المقدمة والخلفية، حيث تبدو المسافة أكبر. وباستخدام عدسة تليفوتو (الشكل ٢٩-١٠) تفعل العكس تماماً، إذ تضغط المقدمة والخلفية معاً، وإذا كان هناك شخص يسير فى الخلفية إلى مقدمة الكادر، فإن دلالة السير سوف تكون مختلفة درامياً بين اللقطات الثلاثة، وبرغم أن الموضوع هو ذاته والمسافة هى ذاتها وتستغرق نفس الوقت، لكن كل لقطة سوف تعطى "إحساساً" درامياً مختلفاً بسبب اختيار العدسة.

المنظور يتغير فقط عندما تتغير المسافة بين الكاميرا والموضوع

بتغيير وضع الكاميرا، واستخدام عدسات مختلفة (كما فى الأشكال ٢٩-٨) ٢٩-٩، ٢٩-١٠، يمكننا أن نثبت الحجم الظاهر لسيارة الشحن فى مقدمة الكادر، كما هو واضح فى الشكل التخطيطى (٢٩-١١) . وهكذا فإن التغيرات فى المنظور تنتج فقط من تغير المسافة بين الكاميرا والموضوع، وليس من تغير العدسة ذاتها.

الآن ادرس الأشكال ٢٩-١٢، ٢٩-١٣، ٢٩-١٤ وكل منه تم التقاطه باستخدام عدسة مختلفة، ولكن من نفس موضع الكاميرا، والتناسب بين علامة الوقوف إلى الميدان فى الخلفية ثابت فى الثلاث لقطات. إن المنظور- تناسب الأحجام بين المستويات- لم يتغير، فما حصلنا عليه هو فقط ثلاثة درجات مختلفة من تكبير الصورة. وهكذا فإننا نتأكد بالفعل أن المنظور ناتج عن المسافة بين الكاميرا والموضوع، وإذا ظلت هذه المسافة ثابتة، يظل التناسب بين مقدمة الصورة وخلفيتها ثابتاً، حتى لو تم التقاط الصورة من خلال ثلاث عدسات مختلفة، أى من خلال ثلاث درجات مختلفة من التكبير.

التلاعب بالمنظور

يسمح استخدام قدرة العدسات المختلفة على التكبير أو التصغير بأن نضع الكاميرا فى أماكن مختلفة، ونصنع ثلاث لقطات متشابهة. (انظر الأشكال ٢٩-٩، ٢٩-١٠، ٢٩-١١ وعندما تتغير المسافة بين الكاميرا والموضوع، يمكننا أن نتلاعب بالمنظور. فالعدسات الواسعة تبدو كأنها تزيد المسافة، بينما التليفوتو تبدو كأنها تضغط المسافة.

استخدام عدسة الزووم مقابل استخدام الكاميرا على عجلات للحصول على لقطة قريبة

عدسة الزووم لها قدرة لانهائية على الانتقال بين حدين متطرفين (على سبيل المثال، من ١٠مم إلى ١٠٠مم، حيث للعدسة هنا تناسب زووم ١٠-١)، وإذا أبقيت الكاميرا ثابتة واقتربت بعدسة الزووم من الموضوع، يتم تكبير الصورة، لكن المنظور لا يتغير. ولكن باستخدام عدسة ثابتة، والاقتراب من الموضوع بكاميرا

على عجلات، يتم تكبير الصورة، لكنك ترى تغير المنظور خلال حركة الكاميرا، تماماً كما يحدث فى الحياة. إن إحدى اللقطتين حركة، والأخرى مجرد تكبير.

العدسات ونسيج الصورة

قارن بين الشكلين ٢٩-١٣ و٢٩-١٤، الخلفية فى نسيج كل منهما مختلفة تماماً. وبرغم أن الموضوع فى البؤرة فى كل منهما، فعدسة التليفوتو تضع بقية الصورة فى بؤرة ناعمة، وبذلك فإنها تعزل الموضوع عن المقدمة والخلفية، وذلك لأن عدسة التليفوتو لها "عمق مجال" محدود جداً، ونقطة البؤرة وحدها هى التى تكون حادة الوضوح.

وعلى العكس فإن العدسة ذات الزاوية الواسعة (الشكلان ٢٩-٩ و٢٩-١٢) تسمح ببؤرة عميقة، وهذا مفيد عندما تريد الحفاظ على البؤرة بينما يسير شخص من المقدمة إلى الخلفية. لكن البؤرة العميقة تتسبب فى التشتت لو أغرقت الموضوع فى المنطقة المتوسطة فى فيضان من التفاصيل غير ذات العلاقة، وشديدة الوضوح، والتى تظهر فى المقدمة والخلفية.

إن لعدسات التليفوتو خلفية ذات نسيج ناعم، بينما العدسة واسعة الزووم لها خلفية صلبة. وهكذا فإن خصائص العدسة يمكن أن تحتوى على بعض القصور، أو يمكن أن يكون لها فائدة درامية كبيرة، وهو ما يعتمد على ما تعرفه عنها وكيف تستخدمها.

لماذا يوجد مظهر لفيلم السينما وآخر للفيديو

يستخدم الفيلم الخام أو الفيديو لكى يعطى كل منهما جماليات مختلفة للصورة، ولكن مع الكاميرا فائقة الجودة HD الأكثر تعقيداً، وتحكمها فى خصائص الصورة، فإنك تستطيع محاكاة أفلام السينما الخام من أنواع مختلفة، وهناك أيضاً تحكم فى التباين، وفى الجاما (مستويات الأسود)، وظلال اللون، وتشبع اللون (حدته)، كلها متاحة أيضاً فى البرامج الكومبيوترية التى تستخدم فى مرحلة ما بعد التصوير.

وتنبع الاختلافات بين صورة الفيلم وصورة الفيديو أيضاً من العناصر والمكونات البصرية التى تلازم منطقة تجميع الكاميرا للصورة. فلقطة قريبة بالفيلم الخام لرجل فى حديقة سوف تظهر وجهه فى بؤرة حادة، لكن الخلفية والمقدمة سوف تصبحان ناعمتين بشكل مقبول، وباستخدام بؤرة تختار مستوى معيناً مثل هذه الحالة فإن الموضوع يتحدد من خلال المستوى بالإضافة إلى التكوين داخل الكادر. ونفس اللقطة القريبة باستخدام كاميرا الفيديو فإن العين تغرق فى التفاصيل لأن المقدمة، ومنطقة الوسط، والخلفية، تتساوى فى درجات البؤرة.

والسبب الجوهرى فى هذه الاختلافات هو عمق المجال، ففتحة العدسة فى الفيلم مقاس ٣٥ مم أوسع كثيراً من فتحة العدسة فى معظم كاميرات الفيديو. وكلما اتسع حجم الصورة فإن ذلك يتطلب قدراً كبيراً أكبر من تجميع الضوء فى العدسة، وهو ما يعنى قدراً أقل من البؤرة المقبولة خلف وأمام الموضوع المضبوط فى نقطة البؤرة. وإذا نظرت إلى الصورة الملتقطة بواسطة كاميرا سينمائية ثابتة فإن المنطقة السلبية تكون كبيرة، إن الموضوع حاد فى البؤرة لكن بقية الصورة تكون فى بؤرة ناعمة. والآن انظر إلى كاميرا منزلية سينمائية من مقاس ٨ مم، حيث منطقة الصورة صغيرة، فهناك قدر ضئيل من تجميع الضوء، ويكون معظم الصورة فى البؤرة معظم الوقت.

وسوف يكون منطقياً أن نفترض أن كاميرا الفيديو التى تستخدم عدسات ٣٥ مم قابلة للتغيير، سوف تعطى صورة تشبه قرينتها السينمائية من مقاس ٣٥ مم، لكن الحقيقة أن مساحة الصورة فى كاميرا الفيديو أصغر من كاميرا السينما، لذلك فإنها لا تحتوى فى الكادر على جزء من الصورة المطلوبة. وفى كاميرا الفيديو يمكنك الآن أن تحصل على تحكم يدوى فى البؤرة، ودقة فائقة، لكن مايزال التقدم بطيئاً فيما يتعلق بعمق مجال العدسة، واتساع زاوية تصويرها.

ولكى تحصل على عمق للمجال يشبه عدسة كاميرا السينما ٣٥ مم، باستخدام كاميرا الفيديو، يمكنك أن تستخدم أقصى درجات عدسة التليفوتو. إن ذلك

سوف يعزل الموضوع عن مستوى المقدمة ومستوى الخلفية، لكن ما سوف يعوق حركة الكاميرا فى هذه الحالة هو احتياجك لثبات غير عادى. وبدلاً من ذلك يمكنك أن تستخدم وصلة للانتقال بين نظامين (adapter الشكل ٢٩-١٥)، وفى هذه الحالة فإن هناك جزأين من المكونات البصرية، وتقوم الوصلة باستخدام عدسات ٣٥ مم لكى تكوّن صورة داخلية، وتلك الصورة سوف تنتقل الى كاميرا الفيديو، وبذلك يكون لديك بعد بؤرى، وعمق مجال، وزاوية رؤية من مقاس ٣٥ مم.

سرعة العدسة

مصطلح سرعة العدسة مصطلح خادع، لأنه يتعلق بانتقال الضوء، ولا علاقة له بحركة من أى نوع. والعدسة السريعة هى التى تنقل (تمر خلالها) كمية أكبر من الضوء، لتصنع صورة ذات إضاءة من مقام منخفض. أما العدسة البطيئة فهى التى تفشل فى أن تنقل مثل هذه الكمية من الضوء. وبحكم تصميمها فإن العدسة ذات الزاوية الواسعة تكون سريعة (بفتحة أعرض، f ٤.١ /مثلاً، بينما عدسة التليفوتو تكون بطيئة (ربما f ٨.٢ /وهو ما يعنى أن العدسة ذات الزاوية الواسعة يمكن أن تعمل فى ربع كمية الضوء التى تحتاج إليها عدسة التليفوتو، والأولى يمكن التصوير بها خلال الليل، بينما يصبح مستحيلاً فى الحالة الثانية. والعدسات الثابتة (أى التى لا تتحرك مكوناتها البصرية الداخلية ـ المترجم) تحتوى على عناصر قليلة، لذلك فإنها تكون أسرع من عدسات الزووم التى تحتوى على عناصر عديدة. كما أن العدسات الثابتة تعطى صوراً أكثر دقة أو حدة، لأن الصورة تمر عبر عدد أقل من العناصر البصرية.

ارتفاع الكاميرا

تقول الأقوال المأثورة عن استخدامات الكاميرا أن الوضع المرتفع للكاميرا يوحى بالسيطرة. والوضع المنخفض بالخضوع. وهناك أسباب أخرى ـ وإن كانت أقل شيوعاً ورطانة- لتغيير ارتفاع الكاميرا. فالكاميرا المرتفعة أو المنخفضة قد تستخدم لتصوير أشياء أو أشخاص فى الخلفية أو المقدمة، أو لكى تتلاءم مع

حركة الكاميرا. ولقد سبق لنا فى هذا الفصل تناول هذا الأمر فيما يتعلق بعلاقة الأشياء والأشخاص داخل الكادر، فى الجمع بينها أو فصلها عن بعضها. وإن أكملت المشروع ٥-١ : تحليل تكوين الصورة (انظر الفصل الخامس)، وتتناول فيلماً مبدعاً مثل "المواطن كين" (١٩٤١ (لأورسون ويلز، فسوف ترى العديد من الأمثلة على مغزى ارتفاع الكاميرا أو انخفاضها. وفى العادة فإن هناك منطقاً دراميا وراء هذا الاختيار أو ذاك، لكن لا تجعل من هذه القرارات "الوصايا العشر السينمائية".

لقد قام المخرج الهوليوودى المخضرم إدوارد ديمتريك فى كتابه "عن الإخراج السينمائى" (فوكال بريس، ١٩٨٤ ?(بضرب أمثلة مقنعة لتفادى اللقطات من مستوى العين، لأنها ببساطة تكون باهتة وبلا طعم. وقد يكون هناك أيضاً سبب نفسى لتفادى هذه اللقطات، فعند مستوى العين يشعر المتفرج أنه داخل الحدث، كما لو أنه يقف مثلاً فى طريق مبارزة، أما عندما يكون الوضع فوق مستوى العين أو تحته فهذا يبعد المتفرج عن مرمى النيران.

حدد حركات الكاميرا

حركات الكاميرا ـ بصرف النظر عن الحركات البسيطة مثل الزووم، أو البان، أو التيلت ـ تسبب مشكلات فى جدول التصوير، إلا إذا كانت لديك عربة كاميرا (دوللى) أو قضبان (شاريوه)، بالإضافة إلى طاقم من الفنيين أصحاب الخبرة العالية فى تشغيلها. وطواقم العمل فى أفلام الطلبة يتوقون إلى النظم المتقدمة للكاميرا، لأنها تعطيهم الخبرة وتجعلهم يشعرون بأنهم محترفون، وقد تكون النتيجة توقف التصوير تكراراً لأن البعض يحاول إتقان حركة معقدة تحتاج فى تنفيذها إلى براعة فائقة.

التكيف مع مقتضيات موقع التصوير

ليست هناك قواعد حقيقية لوضع أو حركة الكاميرا، لأن كل موقف يفرض مقتضياته وحدوده. وعادة ما تكون الحدود مادية: نوافذ أو أعمدة فى مكان داخلى تحدد التصوير فى اتجاه واحد، أو تعارض يجب تفاديه فى مكان خارجى.

قد يكون هناك مثلاً منزل رائع من العصر الفيكتورى، لكن فى الخلفية تمتد أسلاك الكهرباء وتظهر فى السماء، ويجب إخراجها من الكادر بالتصوير من أسفل بدلاً من أعلى. إن صنع الأفلام يقوم دائماً على عنصر المصادفة، لذلك قد تضطر للتخلى عن رؤيتك، وتحول طاقتك لتحل مشكلة لم تكن ظاهرة. وبالنسبة للشخصيات المتصلبة التى تفكر فى اتجاه واحد، فإن هذا التكيف الدائم يؤدى إلى الإحباط، أما بالنسبة للآخرين فإنه قد يشكل تحدياً ممتعاً. ومع ذلك، ضع خطة، وفى بعض الأحيان تنجح الخطط.

الخلفيات

إن القرار بخصوص الجزء من الخلفية الذى سوف يتفاعل مع مقدمة الكادر، هو قرار يتعلق باختيار العدسة ووضع الكاميرا. فإذا كانت الشخصية مكتئبة وجائعة، فإن من المفارقات الظريفة أن تجعل فى الخلفية إعلاناً عن مطعم ماكدونالد فى محطة الأوتوبيس، وهكذا فإن التكوين يؤكد بشكل غير مباشر على أزمتها، ويوحى بأنها قد تنفق ثمن تذكرة الأوتوبيس على شراء كيس كبير من البطاطس المقلية. وفى بعض الأحيان يكون الموضوع فى منتصف المسافة بين المقدمة والخلفية (سجين، وقضبان فى مقدمة الكادر، ورفاق الزنزانة فى الخلفية). لذلك فإن عناصر التكوين فى مقدمة الكادر تكون جزءاً مهماً فى خلق العمق.

الكاميرا كأداة للكشف

يجب ألا تكشف الكاميرا عن الموضوع فقط، ولكن سياقه أيضاً. إن النظر من أعلى إلى الموضوع، أو النظر من أسفل، أو التلصص عليه من بين جذوع الأشجار، كل ذلك يوحى بسياقات مختلفة للرؤية ـ وبالتالى طرق مختلفة لمعايشة الحدث الذى يدور فى المشهد. وفى الوقت الذى تستطيع فيه أن تستخدم مونتاج إيزنشتين الجدلى لتجعلنا نرى شرطة مكافحة الشغب بالقرب من حوض لزهور الزنابق، فإنك تستطيع أيضاً بقدر كبير من الرهافة والتأثير أن تصنع نفس المشهد من زاوية واحدة تختارها جيداً وتصوره فى لقطة واحدة.

إن جعل مكان التصوير بيئة ذات مغزى، وتتفاعل مع الأحداث وخطوط رؤية المشاركين فيها، يخلق إحساساً أكثر حيوية وتلقائية بالعناصر المحركة للحدث وهو يتكشف أمامك. لماذا؟ لأننا نشارك وعى شخص ذكى ويملك حدساً، ويلتقط كل التوترات والمفارقات فيما يحدث. وكثيراً ما نشعر بالملل والفتور من ردود فعل شخص ما يكتفى بأن يتابع بعينيه ما يتحرك أمامه أو يصدر ضجيجاً، كأنه كلب يراقب ما يحدث.

حلول وسط الكاميرا

عندما تقوم بتصوير مشاهد الأكشن، خاصة فى لقطة قريبة، قد تحتاج إلى أن تطلب من الممثلين إبطاء حركاتهم، وذلك لأن الحركة داخل الكادر يمكن أن تبدو أسرع ما فى الحياة بمقدار عشرين أو ثلاثين فى المائة. وحتى أفضل مشغلى الكاميرا لا يستطيع الحفاظ على لقطة جانبية لوجه البطل إذا كان الممثل يتحرك بسرعة كبيرة. وإذا ابتعد الممثل عن علامات الطباشير على الأرض فقد يفقد مشغل الكاميرا تركيزه أيضاً.

إن التكيف مع حدود التكنولوجيا يثير سؤالاً مهمًا: إلى أى حد يمكنك أن تتغاضى عن تلقائية الأداء لكى تحقق نتيجة مصقولة من الناحية البصرية لتصميم الحركة؟ إن هذا يعتمد بالطبع على طبيعة القصة، وما تتوقعه من المشروع. لكن فيما عدا ذلك فإن الأمر يعتمد على خبرة الممثلين والفنيين، بل أيضاً على الوقت من اليوم. إن الممثلين الذين أنهكهم التعب يشعرون بأنه يتم التعامل معهم كأنهم دُمى، كما أن الفنيين يصابون بالإحباط وربما التمرد إذا كنت تتغاضى دائماً عن التحديات التقنية لصالح فريق الممثلين.

وفى بعض الأحيان، عندما تلتقط لقطة بانورامية لشكل متكرر مثل سور مصنوع من أوتاد خشبية، فإنك يجب أن تغير من سرعة الحركة حتى تتفادى أن تظهر الحركة كأنها عكسية. (تلك هى ظاهرة تسمى Stropping وتنشأ عن أن الحركة فى الصورة السينمائية تتولد من خلال صور ثابتة أصلاً، وتتابع هذه الصور قد يؤدى للإحساس بحركة معكوسة، وهو يبدو واضحاً ـ على سبيل

المثال- فى رؤية إطارات كأنها تدور بشكل عكسى فى بعض الأحيان. وتطلق بعض المراجع على هذه الظاهرة Phi Phenomenon أو الظاهرة المستحيلة - المترجم).
إن ذلك يحدث عندما يتفاعل عدد قضبان السياج مع عدد كادرات الكاميرا كل ثانية. وهذا هو السبب فى أننا انتصرنا فى الغرب الأمريكى بعربات جياد كانت تدور عجلاتها إلى الوراء. (لا يفوت الكاتب أية فرصة للنكتة، وهو هنا يشير إلى فيلم الويسترن "كيف انتصرنا فى الغرب الأمريكى" (١٩٦٢)، حيث لم يتم الالتفات للظاهرة المذكورة فظهرت عجلات عربات الجياد كأنها تدور بشكل معكوس - المترجم).

اعمل فى نطاق الوسائل المتاحة لديك

أى ابتعاد عن القطع المونتاجى البسيط، أو حركات الكاميرا البسيطة، يجب أن يكون الدافع إليه هو احتياجات القصة، وإلا فإن المتفرج لن يشعر بأنه يشارك وعى شخص ما. والحركة على عربة الكاميرا (دوللى) خلال ضجيج وفوضى غرفة الأخبار فى فيلم "كل رجال الرئيس" (١٩٧٦ (حركة مبررة دراميا، لكن دوللى، والرافعة، والمعالجات البصرية الأخرى فى الأفلام ذات الميزانية الضخمة، قليلاً ما تكون ضرورية بالنسبة لصانع فيلم منخفض الميزانية، لأن معظم التأثيرات يمكن تحقيقها بوسائل بسيطة. إن هناك أفلاماً كاملة تم صنعها بنجاح باستخدام كاميرا ثابتة، كانت فى الأغلب فى مستوى العين، أو بدون قطعات مونتاجية داخل المشهد. أما الموسيقى الثقيلة، والقطع المونتاجى السريع، وحركات الكاميرا الهائجة، فتكون فى الأغلب مؤثراً عصبياً يتم حشره ليخفى ضعف المحتوى أو المضمون. وإذا أردت التأكد استمتع للحظات بالتنقل بين قنوات الأفلام على شاشة التليفزيون.

وحركات الكاميرا المعقدة تحتاج دائماً إلى وجود مبرر لها. فى فيلم إيميل أردولينو "رقص قذر" (١٩٨٧) الشكل ٢٩-١٦ (هناك فتاة شابة فى علاقة حب مع معلمها للرقص، ولا تستطيع كاميرا جيف جير أن تقف ساكنة على الجانبين، يجب عليها أن تدخل رقصة العاشقين وتشترك معهما. هل يمكن صنع ذلك بدون

تكاليف باهظة؟ نعم، فإذا كان مشغل الكاميرا ذا تجربة، ويستخدم عدسة ذات زاوية واسعة، ويتخذ مكان شخص متحرك فى المقدمة، فإنه يستطيع أن يستخدم كاميرا محمولة على اليد، ويستغنى عن كل المعدات المعقدة الغالية. وكما ذكرنا سابقاً، فإن الستيديكام تستطيع بين أيدى خبيرة أن تصنع عمل كاميرا رائعاً. شاهد فيلم مايك فيجيس "الرحيل عن لاس فيجاس" (١٩٩٥) لترى أمثلة رفيعة المستوى لمدير التصوير ديكلان كوين، الذى كانت السينما التسجيلية هى عشقه الأول.

ادرس أفلام المخرجين الكبار

من أجل الحصول على أفكار لتصوير مشهد يحتوى على مشكلة، قم بدراسة الأفلام الجيدة التى تعاملت مع مواقف مشابهة، وتعلم منها، لكن اجعل رائدك الأول هو معرفتك بإدراك الحياة. حاول أن تجد أكثر الحلول بساطة التى تجيب على احتياجك الإدراكى. وفى المشروع ٥-٢ عن تحليل المونتاج (انظر الفصل الخامس) هناك مشروع دراسة فيلم ليساعدك على تقييم كيف يقوم المخرج بتجسيد الاختيارات والنوايا.

الفصل الثلاثون
إنجاز سيناريو التصوير

إذا كنت قد قمت بتصوير البروفات بأسلوب تسجيلى، فإن لديك بالفعل إحساساً بالتغطية التى تريدها، وأفضل أوضاع الكاميرا بالنسبة لها. ويجب أن تتخذ القرارات الأخيرة مع مدير التصوير. وقد يعوق انخفاض الميزانية استخدام الدوللى أو الرافعة، لكن هذا المشروع فى النهاية مجموعة ذكية من الاختيارات، فغياب مثل هذه التقنيات لا يجب أن يعوق وجود فيلم ذى قيمة حقيقية.

ومسئولية العناصر البصرية فى عملية صنع الفيلم تقع بشكل عام ومتنوع على المخرج، ومدير التصوير، والمخرج الفنى. (المخرج الفنى هو المسئول عن المسحة البصرية ـ التشكيلية واللونية ـ للفيلم كله، بما فى ذلك الديكور والأزياء – المترجم). وكتاب ستيفن دى كاتز "الحركة فى السينما: ورشة فى إعداد المشاهد (الإخراج السينمائى)"، عن مايكل ويز برودكشنز، ٢٠٠٤ ?يقدم شرحاً لإمكانات إعداد الأنواع المختلفة من المشاهد، لكن معظم تقنيات الكتاب تعتمد على حركة الدوللى، والرافعة، والديكورات القابلة للتفكيك والشائعة فى صناعة السينما الاحترافية، لكنها ليست فى متناول مجموعة تصنع فيلماً ذا ميزانية منخفضة. وحتى لو كنت قادراً على توفير مثل هذه المعدات، فالعمل عليها من خلال طاقم مايزال فى مرحلة التدريب سوف يبطئ التصوير بدرجة كبيرة، وهو الأمر المعذب بالنسبة للممثلين.

لقد قدمت السينما الكلاسيكية طوال عقود أفلامها باستخدام معدات محدودة تماماً، وأنت تستطيع أن تصنع عملاً ممتازاً باستخدام أبسط التقنيات

التى تخدم الأهداف الفنية للفيلم. قاوم رغبة طاقم الفنيين لتجريب معدات «أفضل». ناضل من أجل البساطة، البسيط هو القوى، والأبسط هو الأقوى.

أسئلة تشخيصية

اسأل نفسك الأسئلة الآتية لتساعدك على تطوير استراتيجية التصوير والمونتاج من أجل مشهد ما:

الجغرافيا:

ماذا يجب على المشهد أن يظهره ليؤسس البيئة على نحو كاف؟

هل هذا التوجه يأتى فى مرحلة مبكرة، أم أنه سوف يؤجل لأسباب درامية؟

ما هى المسافة والعدسات التى أحتاجها لكى أحصل على زاوية واسعة، وهل مكان التصوير كبير بما يكفى ليسمح بذلك؟

هل سوف يكون لدى ضوء كاف لتصوير أكثر لقطة شاملة جامعة؟

حركة الشخصيات:

عند أية نقطة تتحرك الشخصيات من مكان إلى آخر؟

كيف سأقوم بإظهار ذلك؟

- أتراجع إلى الخلف للحصول على زاوية واسعة؟
- أحرك الكاميرا مع الشخصية؟
- أظهر خط العين لشخصية أخرى وهو يتغير، عندما تسمع هذه الشخصية وقع أقدام الشخصية المتحركة؟
- ما هو المحور الذى تسير فيه الشخصية عند كل مرحلة من حركاته؟

وجهة النظر:

عند كل لحظة مهمة، ما هى وجهة النظر التى سوف نشاركها؟

وجهة نظر من ستكون وجهة النظر الشاملة والسائدة فى مجمل القصة؟

متى ولماذا تتغير وجهة النظر؟

هل تصبح وجهة النظر أكثر ذاتية أم أكثر موضوعية، ولماذا؟

ما هى العواطف، والأفكار، والاهتمامات، التى يمكن أن تعطيها وجهة نظر إضافية؟

كيف سأجعل مواقف راوى القصة واضحة تجاه الأحداث فى هذا المشهد؟

خطوط العين:

ما هى "خطوط العين" المهمة فى المشهد؟ (مثل هذه التغيرات تعزز ما يريد المتفرج أن يراه، وهى تساعد فى تقرير موضع الكاميرا من لقطة إلى أخرى).

أين تتغير خطوط العين؟

متى يجب على الكاميرا أن تنظر مع خيط عين محدد؟

حركة الكاميرا:

متى ولماذا يجب أن تتحرك الكاميرا؟

ما هو الإحساس الذى تخلقه هذه الحركة؟

ما هى السرعة التى يجب أن تكون عليها الحركة؟ (يجب ضبط إيقاع الحركات لتتلاءم مع الإيقاعات السمعية أو البصرية الأخرى فى المشهد وتتكامل معها. عندما تأخذ حركة كاميرا بانورامية عبر نمط شكلى متكرر مثل أعمدة سور، خذ حذرك من الحركة العكسية الظاهرية Strobing وتذكر كيف أن عجلات العربة يمكن أن تظهر كأنها تتراجع إلى الوراء).

علاقات التكوين:

متى وكيف تُظهر علامة مهمة؟ على سبيل المثال، إنك تستطيع أن:

- تصور شخصاً نائماً يفترض أن الواجب أن يلحق بطائرة، وتجعل المنبه وراءه فى الخلفية، وهذا أكثر تأثيراً من القطع المونتاجى المتعمد والمعقد بينه وبين المنبه.

- تصور جدالاً بين أم وابنة فى لقطات قريبة منفردة لكى تؤكد على حالة الخصومة، والإحساس بالعزلة فى علاقتهما.

العزل:

من أو ماذا سوف يُعزل بشكل منطقى عن المحيط حوله؟ على سبيل المثال:

- صبى غير متكيف يظهر بشكل متكرر وحيداً، لكن أفراد العصابة الذين يريدون تجنيده يظهرون دائماً كشلة.

- تليفون لا يرن بينما ينتظر شخص على أحر من الجمر مكالمة ما، ويمكن إظهار التليفون فى لقطة منفردة. (فى هذه الحالة وسابقتها، يقوم العزل بإكمال إدراك سائد، سواء بالنسبة لشخص داخل الفيلم أو لراوى القصة).

المكان:

ما هو مغزى المساحة بين الشخصيات؟ المساحة بين الناس تكون مشحونة، ويمكن أن تشير إلى من يملك التحكم ومن يتراجع أو يختبئ.

وضع الكاميرا واختيار العدسة يمكن أن يغير إدراك المتفرج للمكان. وعلى سبيل المثال، يتم تصوير شارع مزدحم بعدسة تليسكوبية لضغط السيارات والناس داخل بحر هائج، بينما تستخدم عدسة ذات زاوية واسعة لتصوير شخص يقترب فى ضراعة من قضبان السجن، بينما تظهر يده ضخمة فى فراغ مقدمة الكادر.

التخطيط لتغطية التصوير

يجب عليك الآن الانتهاء من خطط التغطية، وتزود نفسك بالرسوم التوضيحية أو الكلمات التى تذكرك بما يجب عمله، حتى لا تعتمد على الذاكرة وحدها خلال الإخراج. يقول المثل الشائع فى عالم صناعة السينما: "عندما يساورك الشك، اقطع على النوارس"، ولكن أرجوك ألا تستخدم نوارس حقيقية!

إن لقطة تقطع السياق، مثل لقطة لعملات معدنية تنظر إليها الشخصية فى يدها، تكبر تفاصيل موجودة "داخل" اللقطة. أما القطع خارج السياق فيظهر تفصيلة "خارج" اللقطة، وقد يكون القطع إلى رجل يعبر الشارع، ويثير انتباه البطل بينما ينتظر قدوم الحافلة.

قم بتغطية العناصر المهمة بأكثر من طريقة

كن مستعداً لتغطية النقاط المهمة فى القصة، أو الانتقالات العاطفية المهمة، بأكثر من طريقة حتى تكون لديك فيما بعد اختيارات، وتستطيع أن تملك السيطرة القصوى على اللحظة الدالة. وعلى سبيل المثال، خلال اجتماع أفراد الأسرة بعد فراق طويل، تكسر الأم بالصدفة كوباً من مجموعة من مجموعة أكواب زفافها، إن النبضة هنا هى لحظة إدراكها لذلك وحزنها عليه، وتستطيع أنت أن تزيد من حدة توتر المشهد بأن تصور ردود أفعال الآخرين الموجودين. إن الابن يعبر عن غضبه من تصرفها الأخرق، والابنة فى حالة دهشة، والزوج مستمتع لأنه يعتقد أن الأمر مجرد حادث صغير، وزوجة ابنها تخاف عليها أن تكون قد جرحت يدها. إنك لن تستخدم كل ردود الأفعال تلك، لكن الحصول عليها يسمح لك فيما بعد أن تختار من بينها ما يعطى المشهد حالة مزاجية بعينها. وتغطية هذا الطيف من ردود الأفعال يسمح لك بثراء متنوع فى تحديد اللحظة، وبأن تتبع القاعدة التى نذكرها دائماً بتوليد ما هو أكثر من الضرورى، وأن يكون لديك الخيار والقدرة على التحكم. وبنفس الروح، إذا كان هناك سطر من الحوار شديد الدلالة، وتخشى أن تفوت دلالته على المتفرج، قم بتصوير نسختين أو ثلاثاً، وهذا ليس حلاً وسطاً بل رغبة فى الإنجاز والبقاء، والمتفائلون البلهاء وحدهم هم الذين يأخذون مياهاً تكفى يومين فقط لعبور صحراء يستغرق عبورها يومين.

خطة الأرضية ولوحات القصة

ارسم خطة أرضية، الشكل ٣٠-١ مشهد من سيناريو، والشكل ٣٠-٢ هو خطته الأرضية التى تجسد نواياك فيما يخص وضع الكاميرا والممثلين وحركاتهم، وتساعدك على تخطيط أقل عدد من زوايا الكاميرا الأكثر تأثيراً. وعلى الخطة الأرضية قم بتوضيح حركة الشخصيات وزوايا الكاميرا الضرورية لمونتاج المشهد كما تريده. إن هذا الرسم ينبع من وضع الشخصيات والكاميرا وحركاتهم خلال البروفات، ويتم تعديله من واقع مكان التصوير، ويساعدك على التخطيط للمونتاج، ويساعد مدير التصوير على تخطيط أوضاع الإضاءة وحركات الكاميرا.

وفى الإنتاج المخطط له بدقة، قد يصنع المخرج الفنى رسوماً للوحات القصة لكل زاوية، كما فى الشكل ٣٠-٢ .A ولوحات القصة قد تكون مهمة عندما تكون فى مرحلة إقناع المنتجين والممولين لفيلم أكشن، ولكن إذا لم تكن صاحب خبرة طويلة وتملك مهارات إخراجية عالية، فإنه يتم الاستغناء عن لوحات القصة بمجرد بدء التصوير. فخصائص مجال رؤية العدسة، ومشكلات الإضاءة، واحتياجات حركات الشخصية، وحتى حجم الكادر، كل ذلك قد يؤدى بك إلى إعادة تكوين الصورة، وتحديد أوضاع الشخصيات والكاميرا وحركاتهم على نحو مختلف.

لكن حتى الاسكتشات غير الخبيرة تساعد على تخيل التكوينات المؤثرة وذات الدلالة بقدر الإمكان. كما أن اقتراحات طاقم الفنيين قد تساعدك أيضاً فى تطوير أفكارك. وكما فى كل عمل جماعى، فإن مجموع الأجزاء يكون دائماً أكبر من حاصل جمع الأجزاء ذاتها.

تفكيك وتحليل السيناريو

إنه أفضل دائماً من قائمة بسيطة تمثل التجسيد بالصورة، لكى توضح مقاصدك. والذهاب إلى مدى أبعد من الخطة الأرضية، ووضع الأقواس على صفحات السيناريو - كما سبق وصفه فى الفصل السائد - سوف يتيح لك نسخة أكثر دقة وقرباً من الحالة العملية للتصوير. وهو يمضى على النحو التالى:

١ -الخطة الأرضية:

اصنع خطة أرضية للمشهد موضحاً فيها الحوائط، والأبواب، والنوافذ، والأثاث، وتحدد حركات الشخصيات وأوضاع توقفها، كما فى الفصل الخامس، الشكل ٥-٦.

ضع علامات على أوضاع الكاميرا، محدداً لها بحروف B،A ، C وهكذا. الوضع A سوف يتم تصويره أولاً لأن إضاءة اللقطة الأوسع (الماستر) سوف تحدد اللقطات الأخرى. واللقطات الأضيق (الأوضاع B و C وهكذا) تأتى بعد ذلك لأنها سوف تحتاج إلى إعادة ترتيب الإضاءة لكى تؤكد على منطق إضاءة اللقطة الماستر.

٢ـ سيناريو التصوير:

ضع أقواساً على كل لقطة مقصودة فى سيناريو التصوير. (انظر الشكل ٣٠-١ .(تذكر أن تجعل اللقطة تبدأ قبل بدايتها الحقيقية بقليل، وتنتهى بعد نهايتها الحقيقية بقليل، حتى يملك المونتير عدة اختيارات للقطع من لقطة إلى أخرى، وهو الأمر الذى يفيد كثيراً فى لقطات الأكشن القوى أو الفعل (مثل القيام من على مقعد، أو الاستدارة لترك الغرفة).

حدد كل قوسين بأنهما كاميرا A وكاميرا B وهكذا، لكى توضح من أى وضع كاميرا سوف يتم تصوير اللقطة.

أعط لكل قوسين وصفاً للقطة لكى تتفادى الغموض (على سبيل المثال: "لقطة قريبة ليد توقد النار").

وكل قوسين، مع ذلك الوصف القصير الذى يحدد اللقطة، تمثل زاوية كاميرا، كما فى الشكل ٣٠-١، وعندما تصور لقطة تغطية فسوف تحتاج إلى توفير تداخل كاف (زيادة قبل اللقطة وبعدها) حتى يملك المونتير اختياراً واسعاً لنقاط القطع داخل الحدث من لقطة إلى أخرى، تأكد من أنك حققت ذلك وأنت تضع العلامات على السيناريو.

وبعد أن تضع الأقواس على السيناريو، تستطيع أن ترى من نظرة واحدة ماذا تعنى بأن تغطى الحدث، وما هى البدائل المونتاجية الممكنة. تذكر دائماً أن فى المونتاج الناعم فإن أفضل مكان لتصنع قطعاً مونتاجياً هو فى الحركة المادية القوية (انظر الفصل السادس حول صنع قطع مطابق لحدث، التدريب ٦-١أ). ولكى ترى هذه القاعدة عملياً قم باختيار مشهد حوارى من فيلم روائى مصنوع جيداً يحتوى على الكثير من الفعل، واصنع له خطة أرضية، وقم بتحليل التغطية ونقاط القطع المونتاجى.

وضع الكاميرا

قد يبدو اختيار مكان وضع الكاميرا قراراً صناعياً يعتمد على الإضاءة أو أية اعتبارات تقنية أخرى. لكن عملك سوف يكون بلا روح إلا إذا قام التكنيك

بمحاكاة الطريقة التى يعمل بها الوعى الإنسانى أمام حدث. دعنا ننظر كيف يحدث ذلك.

استخدام خطوط التوتر

حدد علاقة الكاميرا بمحاور الحدث، أو خطوط التوتر. إنها خطوط غير مرئية من أحاسيس قوية تستطيع أن ترسمها بين الشخصيات والأشياء المهمة فى المشهد. إنها فى العادة تكون أيضاً خطوط الرؤية، ولها إمكانات درامية قوية (على سبيل المثال، تغيير خط العين)، وهى تعطى المبرر والمعنى لزوايا الكاميرا الخاصة، وتتضمن ارتباطات وجدانية (وبالتالى وجهات نظر) مرتبطة بشخصيات محددة.

انظر إلى الخطة الأرضية الخاصة برؤية الطفل للجدال بين الأم والأب (الشكل ٣٠-٣ .A) خطوط الرؤية المنقطة هى أيضاً خطوط توتر نفسى محتملة. المحور الأساسى بين الوالدين، لكن هناك محاور أخرى موجودة بين كل منهما والطفل الصامت. وكل خط رؤية يوحى بوضع للكاميرا، وما تقوم كل زاوية كاميرا بتغطيته موضح فى تتابع لوحات القصة (الشكل ٣٠-٣،B)، وبعض الزوايا قريبة (كما فى ٤،٥،٦) وبعضها لقطات متوسطة تجمع بين شخصين (١،٢،٣) وهناك اثنتان من اللقطات الماستر، ذات الزاوية الواسعة التى تحتوى فى الكادر على كل شىء (٧،٨) .(والأوضاع ١،٢،٣ هى بدرجة ما من وجهة نظر شاملة، (أى أنها ليست من وجهة نظر شخصية بعينها ـ المترجم)، بمعنى أنها رؤية شخص من الخارج إلى الشخصيات، إنه يرى كل شخصيتين معاً، وفى علاقة بين الواحد والآخر. والوضع ٧ أكثر شمولاً لأنه يرى الشخصيات الثلاث جميعاً. بينما الأوضاع ٤،٥، ٦ قريبة وذاتية، حيث أنها ترى من وجهة نظر إحدى الشخصيات. والوضع ٦ مفيد فى توضيح التحول فى خط عين الطفل.

الذاتى والموضوعى

أياً كانت وجهة النظر التى يميل إليها فيلمك، فإنها سوف تتغير، ودوافعك الأساسية لتغير وجهة النظر هى تغير خطوط التوتر، والتذبذب والتفاوت فى حدة المشهد. دعنا نتذكر كيف أن وعى شخص ينظر إلى حدث سوف ينتقل وهو

يشاهد شخص يتحاوران. إن رؤية "المراقب الواعى" هى وجهة النظر المعتادة، والتى تعبر عن إدراك بشرى ينظر من خارج الحدث، ونحن نستخدم مثل هذا الوعى كنموذج للطريقة التى تقوم بها الكاميرا والمونتاج بتحريك انتباهنا داخل مشهد، فهما معاً يحاكيان الطريقة التى تتنقل بها أذن وعين الشخص المراقب، وتركيزه النفسى أيضاً، داخل بيئة ما، سواء كانت بيئة ساكنة أو تحتشد بالحركة.

والتغيرات فى اللقطة وزاوية الكاميرا تنشأ عن سبب فى المشهد، لكنها قد تنبع أيضاً من خطة السرد عندما يمضى راوى القصة فى تعقب خط ما. وفى الحقيقة أن الإدراك يتشكل من خلال الاهتمامات المسبقة لراوى القصة. إننا قد ندرك الفيلم من خلال شخصية من شخصيات الفيلم، أو من خلال راوى القصة؟، فكل منهما يوجه انتباهنا، أحدنا من داخل القصة والآخر من خارجها. وقد تبدأ رؤيتنا للحدث بشكل متباعد نسبياً، ثم يأخذ فى الاندماج مع أزمات الشخصيات وملامحها الشخصية. أو قد يمضى الأمر على نحو عكسى، أى من الاندماج إلى التباعد. إن أى فيلم - مثلى ومثلك فى موقف عصيب، سوف "يتنفس" شهيقاً وزفيراً بين حدود متطرفة. ويمكن تصوير الفرق بالعودة إلى خبرتنا المعتادة فى مشاهدة مباراة للتنس (انظر الفصل ٤ عن من يقوم بالفعل ومن يقع عليه الفعل).

وكلما اقتربت الكاميرا من خط التوتر، فإن المتفرج سوف يشعر أكثر بالاندماج الذاتى. وعند استخدام زوايا تكمل بعضها بعضاً، فإن المتفرج سوف يتحول بسرعة بين التجربة الذاتية لكل من الشخصيات الرئيسية، وبذلك فإنه يدخل الشبكة المعقدة للعلاقات دون أن يتوحد مع وجهة نظر شخصية واحدة بعينها، وهذا يعتمد على توازن المونتاج، وأيضاً على قوة تجسيد كل ممثل لشخصيته.

ويمكن لنا أن ننوع علاقة المراقب مع المحاور، ونوع مدى قربه أو ابتعاده عما يراقبه. فاللقطة القريبة تكبير لتفصيلة مهمة (تعبير عن المفاجأة مثلاً)، بقدر ما هى استبعاد لتفصيلة أخرى بسبب دافع نفسى ما. إنك تستطيع أن تصنع تجاوراً بين الموضوعات فى علاقة تناقض بين بعضها البعض (مثلاً لقطة قطة، ثم لقطة عصفور)، وذلك من خلال مونتاج اللقطات معاً، أو بطريقة أكثر رهافة وتأثيراً، عندما تصنع هذه العلاقة فى لقطة واحدة.

قم بإظهار العلاقات

ما هى العلاقة المكانية بين الشخصيات الرئيسية؟ إن إظهار الأب والأم يتجادلان فى مكان واحد، لكن الطفل منفصل فى كادر لقطة قريبة، يؤكد على انفصاله عن والديه. أما إظهار الطفل والأم فى كادر واحد، والأب فى كادر منفصل، فسوف يوحى بوضع جديد فى العلاقات. ويمكن أن تكون هناك عوامل أخرى، مثل استخدام الخلفية والمقدمة، وجانبى الكادر، وارتفاعات مختلفة للكاميرا، ومستويات مختلفة للإضاءة، فأى مزيج من هذه العناصر سوف يؤدى بالمتفرج إلى أن يفسر المشهد بطريقة محددة، أو من خلال وجهة نظر محددة.

ليست هناك قواعد، يوجد وعى فقط

ليست هناك قواعد ثابتة فى هذا المجال لأن الحكم الإنسانى على شىء ما يأتى من مجموعة من الدوافع وليس من دافع واحد فقط. لكن المهم هو الحساسية والمنطق اللذين يؤثران فى تكوين كل لقطة، وفى إضاءتها، وأوضاع الشخصيات والكاميرا وحركتهم. ومن ناحية التكوين، فأنت تُظهر دائماً خصائص العلاقة بين شخص وشىء، وبين شىء وشىء، وبين شخص وشخص، ومن خلال هذه العلاقات فأنت توحى بعلاقة فكرة، أو مبدأ، أو سمات شخصية، أو حكم، مع أفكار أو مبادئ أو سمات أو أحكام أخرى. وعلى سبيل المثال، ومن خلال السرد المتوازى، يمكن أن تصنع تقاطعاً مونتاجياً بين مباراة ملاكمة وصراع على علاقة حب. جرب مثل هذه الفكرة، واحكم من خلال ما تراه وتشعر به، بدلاً من الاعتماد على النظرية.

عليك أن تتفادى عبور محور المشهد

لأن الطفل فى المثال السابق يبقى فى وضع ثابت، فإن التغطية التى تقوم بها الكاميرا، وتحاكى فيها رؤيته لوالديه، يجب أن تبقى على جانب واحد من المحور من النقطة A إلى النقطة .B وإذا عبرت هذا المحور بالكاميرا، كما فى الوضع ٨، فإن الشخصيات سوف تبدو فى اتجاه خاطئ للشاشة، كما ترى فى تتابع لوحات القصة. ومن الأوضاع ١ وحتى ٧، فإن الأب ينظر دائماً من يسار الشاشة إلى يمين الشاشة، والأم من اليمين إلى اليسار. وحتى فى اللقطات القريبة (٤ و

٥) تحافظ خطوط عين الشخصية على نفس اتجاه الشاشة. ومع ذلك، فى وضع الكاميرا رقم ٨، يختفى هذا الاتساق لأن الكاميرا انحرفت عن خط محور المشهد. إن ذلك يجب تفاديه من ناحية تقاليد السينما. جرب تصوير لقطة إضافية بعد عبور الخط، وضعها فى سياق مونتاج اللقطات، واحكم على إذا ما كنت تريد حقاً تحطيم التقاليد.

إعادة تجميع وإعداد الانتقالات

فى المشاهد التى تتحرك فيها الشخصيات، فإنهم فى الأغلب يتجمعون فى مجموعات جديدة واتجاهات شاشة جديدة، وهو ما يعنى فى أقل تقدير أن لقطات ردود الأفعال المبكرة والمتأخرة لا يمكن تغيير أوضاعها، وأنه لا يمكن إعادة بناء المشهد فى غرفة المونتاج إذا أردت ذلك. إن الحركات التى تؤدى إلى تكوين مجموعات جديدة من الشخصيات يجب إظهارها على الشاشة. اعتبر هذا الأمر انتقالات تعيد بها تجميع الشخصيات، وكل منها يؤسس لمرحلة من مراحل التكوين فى المشهد. وعندما تصمم مشهداً، فإنك لا تريد الناس أن يتحركوا بدون نظام، إنك تريد تصميم الحركات، وتؤلف تكوينات من تجميع الشخصيات تبعاً للأهمية الجديدة لكل من هذه الشخصيات. أن الحركات تحمل فى الأغلب الأعم أهمية درامية، لذلك فسوف تريد دائماً أن تُظهر هذه الحركات.

التخطيط لأماكن المونتاج

عند وضعك العلامات على مشهد فى السيناريو، فأنت تعلم ما هى اللقطات التى تنوى تصويرها لتغطية كل جزء، لكن ربما تشعر بعدم اليقين من الطريقة التى سوف تقطع بها مونتاجياً بين زاوية وأخرى أو حجم لقطة وحجم آخر. وإليك فيما يلى بعض الإرشادات، لكى تتذكر أن تترك ما يكفى فى بداية اللقطة ونهايتها حتى يملك المونتير قرار مكان القطع بين اللقطات.

المونتاج على الحركة

خطط لاستخدام أية حركة واضحة فى المشهد كنقطة قطع مونتاجى ملائمة بين الزوايا. وكما تتذكر من الفصل ٦ ?التدريب ٦-١أ، فإن ذلك يسمى القطع

المطابق للحدث، وهو مفيد فى الانتقالات لأنه يظهر خلال الحركة، عندما تكون العين مشغولة بهذه الحركة.

المونتاج بهدف زيادة التوتر وتخفيفه

إذا صنعت رسماً تخطيطياً لمعنى حدة التوتر فى المشهد، فإنك سوف تعرف أين تريد اللقطة القريبة، وأين تصبح اللقطة العامة أكثر ملائمة. وإذا كان المشهد يحتاج إلى التنقل بين لحظات من النقيض إلى النقيض، فإنك سوف تريد أن توفر المادة التى تحرك انتباهنا بين اللقطات العامة واللقطات القريبة.

المونتاج لتحقيق التجدد والانتعاش

القطع المونتاجى بين زوايا مختلفة يمكن أيضاً أن يجدد وينعش منظور المتفرج، ويقدم وجهات نظر مختلفة، ويوحى بأحاسيس مختلفة. وإذا ظلت الزوايا قريبة من المحور، فإننا سنظل مندمجين على نحو ذاتى، ونفقد إحساسنا تدريجياً. لذلك فالتنوع مطلوب، فقد يأخذنا راوى القصة مؤقتاً بعيداً عن مرمى النيران لنعيد تقييم الموقف من منظور متباعد. وعلى سبيل المثال، فى لقاء سياسى قد يوحى ذلك بتراجعنا إلى الوراء بعيداً عن هياج وعصبية الشخصيات، لكى نملك منظوراً أكثر تاريخية أو اجتماعية، وأكثر شمولاً. إن ذلك يقطع ما ظل قبل ذلك ثابتاً، ويدفعنا إلى التفسير من زاوية ذهنية أو عاطفية أخرى، ويجب عليك أن تضع ذلك فى اعتبارك وتقوم بتصويره.

الإشراف الكامل

قم بالتخطيط لتغطية المشهد، لكن أمن نفسك ضد المفاجآت. حاول أن تستطلع التغيرات الجوية، وتضع جدولاً للصعوبات، وبرغم من أنك تنوى أن تُظهر شخصية واحدة فقط على الشاشة فى مشهد حوار محتدم، قم بتصوير الشخصيتين. إن ذلك يتيح لك الوفرة، وبدائل احتياطية إذا لم تستطع تحقيق خططك كاملة.

ترتيب تصوير اللقطات

إن نظرة سريعة على سيناريو التصوير والخطة الأرضية، سوف تظهر أيضاً مستويات الأداء، ويجب بعد ذلك على اللقطات الأقرب أن تطابقها سواء فى

الإضاءة أو التمثيل. وبعد ذلك تأتى اللقطات القريبة واللقطات من فوق الكتف، وفى النهاية تأتى لقطات ردود الأفعال، واللقطات خارج السياق.

وأى تغير فى التناول خلال التصوير قد يترك تأثيراً على جدول التصوير. لذلك فإن عليك أن تراجع سيناريو التصوير قبل أى يوم عمل، مع مشرف السيناريو ومدير التصوير ومساعد المخرج.

ملاحظات فى قصاصات (البرشامة)

عندما تقوم بالإخراج لأول مرة، دون ملاحظات سريعة فى قصاصات (الشكل ٣٠-٤ (كقائمة تذكرك بما كنت تنوى، وتخشى أن تنسى وسط هرج ومرج موقع التصوير. إن تحديد النبضات ونقاط القصة التى يجب أن تصنعها، وما تنوى فى كل مشهد، هذا التحديد يعنى أنك تقوم بالإخراج من خلال خطة، وليس أن تنتظر النجاح بالصدفة. فعندما يحل التعب وتكل الذاكرة تصبح قصاصات الملاحظات منقذة للحياة. وعندما تكتسب الخبرة والثقة فإنك لن تحتاج لمثل هذه القصاصات مرة أخرى.

الحفاظ على طريق التقدم

يقوم ملاحظ السيناريو بتعديل سيناريو التصوير عند الانتهاء من تصوير كل مشهد بالأحرى من إعداد الديكور والإضاءة وأماكن الكاميرا بشكل معين والانتقال إلى إعداد جديد -المترجم)، كما يقوم بمراجعة المادة المصورة بإضافة الالتقاطات ووضع دائرة حول الالتقاطات الأفضل. ويمكن تعديل خطوط الأقواس أو تلوينها، وبذلك فإن المخرج، أو ملاحظ السيناريو، أو مدير التصوير، يمكنه عند أية نقطة وبنظرة واحدة أن يعرف ما تم تصويره، وما ينتظر التصوير، وما سوف يتم مونتاجه منها معاً. قد تبدو مثل هذه القوائم تجريدية، لكن صنع رسوم توضيحية (مثل السيناريو ذى الأقواس) لا يحتاج إلى معرفة من نوع خاص.

وخلال المشروعات الأولى خاصة، فإن ملاحظاتك سوف تكون ذات قيمة، عندما تجرى اجتماعات ما بعد التصوير، وتقارن بين ما خططت له وما صورته بالفعل. إن هذا سوف يساعدك على اتخاذ قرارات جيدة فى المرة القادمة.

الفصل الحادى والثلاثون
قبل أن تدور الكاميرا

ضبط وإعداد مكان التصوير

رغم أن من المحتمل أن تقوم بالتصوير فى موقع طبيعى بدلاً من ديكور مبنى فى الأستوديو، فإننا ـ وبهدف التبسيط ـ سوف نشير إلى مكان التصوير بكلمة "المسرح". سوف تكون اللقطة الأولى من أى مشهد هى اللقطة التأسيسية، أو الماستر، وذلك للأسباب الآتية:

ـ تحتاج اللقطات الواسعة إلى الإضاءة الأكثر، وأنت تريد أن تستخدم الإضاءة بشكل يتسم بحسن التقدير.

ـ اللقطات الأقرب سوف تطابق اللقطة الواسعة فيما يخص الإضاءة والاستمرارية.

ـ أنت تريد أن تحل مشكلات وضع الكاميرا والممثلين وحركاتهم بالنسبة للقطة العامة أولاً، ثم لأجزاء المشهد فيما بعد.

ـ كل مطابقة فى الاستمرارية يتم الرجوع فيها إلى اللقطة الماستر أو التأسيسية.

إن ضبط وإعداد المسرح يعنى إذن وضع معدات الإضاءة، وضبط الأثاث والأشياء للقطة واسعة بما فيه الكفاية لكى تحتوى على الحدث المقصود. إن هذا يضع فى الحسبان "مصدر الإضاءة الواضح"، مثل نافذة، أو ضوء السماء، أو مصباح كهربى أو أباجورة أو ضوء شمعة، كما يضع فى الحسبان أيضاً الاتجاه

العام للكاميرا. كما أنه يعنى وضع حوامل الإضاءة خارج الكادر، وإخفاء الكابلات والأسلاك حتى لا يكون هناك شيء يعوق ما يظهر فى الكاميرا أو يشوشه.

تفادى الظلال و"الخداع"

قم بتحريك الأثاث بعيداً عن الحوائط حتى لا يقع ظل على أحد الحوائط. وبوضع المصابيح عالية فإن الظلال سوف تسقط إلى أسفل، وبعيداً عن مجال رؤية الكاميرا. ولأن الحوائط سوف تبدو كأنها مستويات محايدة، ولأن الأفلام مكونة من شذرات يتم مونتاجها معاً، فلن يلاحظ المتفرج أنك أبعدت الممثلين قليلاً عن الخلفية. إن هذا يسمى "الخداع" فى المسافات، لأنها حيلة لا ينتبه لها المتفرج، وأنت ترجو أن تنجح فيها وتفلت دون أن يلاحظها.

ويقوم فنيو طاقم الصوت بإعداد معداتهم فى المكان، لكن خارج مجال رؤية الكاميرا.

الإعداد الأول واللائحة الأولى

بعد إعداد وضبط الإضاءة، ووضع الأثاث والإكسسوار، وتحديد الحدث، سوف يسأل الفنيون المخرج الآن عن الأماكن المحددة التى سوف توضع فيها الكاميرا، وأماكن وقوف الممثلين وتحركاتهم، وسوف يتناقش المخرج مع مدير التصوير حول ما سوف يظهر فى اللقطة وما لا يظهر. كما سوف يكرر المخرج أيضاً ما سوف تفعله الشخصيات. توضع الكاميرا فى مكانها، ويقوم مشغل الكاميرا بتحديد الكادر فى الكاميرا. وسوف يُطلب من الممثلين أو بدلائهم الحركة طبقاً للدور حتى يمكن وضع علامات بالطباشير على الأرض فى نقاط توقفهم، وتُحدد البؤرة المطلوبة لكل نقطة، ويتم حل المشكلات.

وضع الممثلين والكاميرا والبروفة الأولى

خلال حركة الممثلين فى المكان لتحديد نقاط توقفهم، يقومون بتكرار سطور حوارهم بطريقة مسترخية، ويتحركون فى مراحل طبقاً لتعليمات المخرج للنقاط التى سوف يقومون أو يجلسون فيها خلال المشهد. وفى كل مرحلة يقرر مدير

التصوير ومشغل الكاميرا الكادر والإضاءة، خاصة طريقة استخدام الضوء الرئيسى والضوء المالى، وطريقة سقوط الظلال لتحديد مصدر الإضاءة. وقد يكون مصدر الإضاءة مصباح طاولة (أباجورة)، أو نافذة، أو ضوء السماء، أو شمعة تحملها إحدى الشخصيات. وقد يحتاج أحد هذه المواقف إلى طرق إعادة إضاءة معقدة.

وعند هذه المرحلة، يركز طاقم الفنيين على تهيئة المكان لأداء الممثلين بشكل عام، وليس عنصر فى التمثيل فى حد ذاته. ويهتم فنيو الصوت بمكان وضع الإضاءة، وفى أى اتجاه سوف يكون وجه الشخصيات حين يتكلمون، وما هى الطريقة المثلى لتغطية الصوت فى المشهد. وإذا كانت التغطية تمثل صعوبات غير ملائمة، فإنهم سوف يطلبون تعديل أماكن الإضاءة أو أوضاع الممثلين والكاميرا.

وضع العلامات

المكان الذى تتوقف فيه شخصية لتقول شيئاً، والمكان الذى سوف تتحرك إليه وتتوقف عنده بعد ذلك، هذه الأماكن سوف توضع لها علامات على الأرض بشريط لاصق أو بالطباشير عن طريق مساعد الكاميرا، والذى يجب أن يتابع البؤرة، فهذه الأماكن تمثل له نقاط بؤرة مهمة، وإذا كان للكاميرا عدسة احترافية، فسوف يضع مساعد الكاميرا شريطاً لاصقاً على حلقة البؤرة، ويضع عليها علامات بالنقاط المهمة فى الحدث كما تظهرها العلامات على الأرض. وبهذه الطريقة، يمكن للعدسة أن تكون فى بؤرة دقيقة عند كل لحظة مهمة. وكلما انخفضت الإضاءة فى مكان التصوير، يقل عمق مجال العدسة، لذلك يجب على الممثل أن يتوقف عند العلامات تماماً، كما أن على مساعد الكاميرا أن يحافظ على البؤرة.

البروفة

الآن، يقوم المخرج، والممثلون، وملاحظ السيناريو، بترك المكان للقيام بمهام اللحظة الأخيرة والعمل على المشهد. إذا كان هناك ممثل غير موجود فإن ملاحظ السيناريو سوف يقرأ سطور حواره ويقوم بحركاته لضبط المشهد تماماً. وبعض المخرجين يضعون سياسة أن يوجد كل الممثلين لمثل هذه المشاهد.

الإضاءة باستخدام البدلاء (الدوبليرات)

قد تكون عملية الإضاءة طويلة وبطيئة، خاصة إذا تضمن المشهد شخصيتين أو أكثر مع حركات معقدة لهم. إن ذلك قد يتطلب العديد من الأضواء الرئيسية، وقدراً كبيراً من التخطيط والتعديل والضبط. وأى مصادر إضاءة سوف تظهر فى الكادر (أباجورة مثلاً) يجب ضبط إضاءتها، أو استخدام فلاتر أو ستائر لتحقيق حدة الإضاءة واللون وضبطهما.

ولكى يتأكد مدير التصوير وفنيوه من تأثير الإضاءة، فإنهم يستخدمون البدلاء، الذين يتحركون وفقاً للمشهد، ليرى مدير التصوير تأثير الإضاءة عند كل مرحلة من المشهد. وفى الأفلام التى يعمل بها طاقم صغير من الفنيين، قد يقوم أحد أفراد الطاقم بدور الدوبلير فى هذه المرحلة، بشرط أن يشبه تكوينه الجسدى الممثل الأصلى.

وعادة ما تبدو اللقطات الأولى التى يتم التقاطها أنها قد احتاجت لزمن شديد الطول لإعدادها، ويجب أن يكون مساعد المخرج هنا لكى يمارس بعد الضغط للإسراع، ولتقديم تقرير عندما يكون كل شىء جاهزاً.

سير الممثلين طبقاً للمشهد للمرة الأولى

الآن يقف الممثلون فى أماكن البدلاء، ويتم توجيههم بأية ملاحظات أو تعديلات بخصوص مسارات حركتهم والعلامات التى يجب أن يتوقفوا عندها، حتى يتأكدوا من عملهم، كما يتأكد مدير التصوير ومشغل الكاميرا. وقد يتطلب الماكياج وتصفيف الشعر- الذى تم إعداده فى الصباح- بعض اللمسات من فنانى الماكياج وتصفيف الشعر.

بروفة الملابس

إذا كان المشهد معقداً يأتى الآن دور أداء المشهد كاملاً دون وجود فيلم فى الكاميرا. إنها بروفة كاملة بالأزياء والماكياج لكن دون دوران الكاميرا. وللحفاظ على الطاقة، يقوم الممثلون بالأداء بهدوء حتى تدور الكاميرا. إن تلك البروفة

تساعدهم على الاستيعاب الداخلى لما سوف يفكرون فيه، وكيف يلقون سطور حوارهم، ويقومون بالحركات، طبقاً للاحتياجات الدقيقة للكاميرا وحركاتهم ومعدات الإضاءة. وأية مشكلات مع الأزياء سوف تظهر هنا ويمكن إصلاحها. وفى هذه البروفة أيضاً، يراجع طاقم الصوت طريقة تغطية الصوت فى المشهد، ويقومون بتجريب أوضاع الميكروفون حتى لا تسقط ظلاله فى الكادر أو يؤدى إلى إصدار ضجيج عند حركته أو تداخل مع حركة الكاميرا والممثلين. والميكروفونات اللاسلكية تتيح حرية حركة كاملة، وإذا كانت مستخدمة فعليك أن تجربها فى هذه المرحلة. وسوف يحسب ملاحظ السيناريو توقيت المشهد لكى يلائمه مع اللقطات التالية.

يجب الآن أن يكون كل شىء فى مكانه، وكل شخص جاهزاً لدوران الكاميرا.

الفصل الثانى والثلاثون
دوران الكاميرا

عندما يحين وقت دوران الكاميرا، يقوم مراجع السيناريو بالمراجعة الأخيرة لكى يتأكد من وجود الممثلين، وإرتدائهم الملابس الصحيحة، وأن الإكسسوارات الملائمة موجودة، وأنه لم يتم نسيان أى شىء، أو أنه موضوع فى مكانه غير الصحيح فى المكان.

ويقود مساعد المخرج الممثلين إلى مواضع بداياتهم، ويتأكد من غلق الأبواب والنوافذ لمنع الأصوات القادمة من الخارج، ويطلب من الجميع فى المكان أن يصمتوا. هناك هنا اللمسات الأخيرة فى الماكياج والشعر، ويتأكد مدير التصوير من أن كل الإضاءة المطلوبة مضاءة. وإذا كانت الكاميرا تستخدم فيلماً من السليولويد فإن مساعد الكاميرا يكون قد تأكد من أن فتحة الفيلم نظيفة من بقايا السليولويد، وهو أمر يجب إجراؤه بانتظام وبلا تأخير.

لقد تم قياس المسافات، والمسئول عن ضبط البؤرة مستعد لكى يلائمها مع حركة الممثلين طبقاً للعلامات الموجودة على الشريط الملصق على حلقة بؤرة العدسة. وهذا أمر مهم بالنسبة للكاميرا ٣٥ مم، حيث إن عمق المجال قد يصبح ضيقاً جداً ويصبح ضبط البؤرة فى غاية الأهمية عندما نعرض الصورة على شاشة كبيرة.

يتشاور مراجع السيناريو مع مساعد الكاميرا فيما يتعلق بالكلاكيت القادم، والذى سوف نفترض أنه سوف يحمل رقم "لقطة ٦٢، أول مرة". إن هذا الترقيم مهم تماماً لتعرف ماذا قمت بتغطيته، لتستطيع فى غرفة المونتاج فيما بعد

تنظيمه. وهذه المعلومات يتم تفريغها فى دفاتر الكاميرا، والصوت، والاستمرارية، وهذه الدفاتر سوف تصبح مصدراً مهماً للمعلومات عندما تتكاثر اللقطات، وأهميتها تلك سوف تجعلنا نتوقف للحظة لكى نشرح كيف يعمل نظام حفظ المعلومات الخاصة بالتصوير.

نظم حفظ معلومات التصوير

تحديد اللقطة والمشهد

يقوم طاقم الفنيين بصنع دفاتر بالمعلومات المهمة خلال التصوير، سواء كان ذلك للتصوير بالسليولويد أو التصوير الرقمى، لكن ذلك أكثر أهمية فى حالة السليولويد الذى لا يتيح إعادة تشغيل اللقطة لرؤيتها بعد تصويرها مباشرة.

لوحة الكلاكيت

فى أبسط حالاتها تكون سبورة يكتب عليها بالطباشير، وذات ذراع مركبة بمفصلات. (الشكل ٣٢-١ .(إن طرق هذه الذراع يخلق نقطة علامة بصرية وصوتية تستخدم لتحقيق التزامن بين الصورة والصوت. ولهذه العملية التى تمارس دائماً عند بدء تصوير اللقطة ثلاث وظائف رئيسية:

من ناحية المعلومات البصرية، تحدد الكلاكيت، كلاً من اسم الفيلم، ورقم المشهد، ورقم اللالتقاطة، وذلك من أجل المعمل.

من ناحية المعلومات الصوتية، فإن العبارة التى ينطق بها مشغل الكلاكيت تحدد التراك بالنسبة لطاقم الصوت.

صوت طرق الذراع تتيح بالضبط تحديد كادر الصورة المقابل لصوت الطرق على شريط الصوت. وهو أمر مهم عندما تكون عمليات الصورة والصوت منفصلة، ويتم تحقيق تزامنهما فيما بعد.

وهناك نظم آلية أكثر تعقيداً مثل "الكلاكيت الذكية"، وهى كلاكيت تحتوى على عرض الكود الزمنى الذى يبدأ مع فتح الذراع ويتوقف عند غلق الذراع (الشكل ٣٢-٢) .إن ذلك يسهل تزامن الصوت مع الصورة التى تحمل الكود الزمنى، وهذا

النظام مفيد على نحو خاص فى التصوير العشوائى عندما لا يصبح من السهل أن ينطق عامل الكلاكيت بالمعلومات. لكن يجب أن تكون الكاميرا ومسجل الصوت متوافقين، ويجب فى كل صباح أن يقوم الفنيون بضبط تزامن التايم كود لأنه قد يتزحزح قليلاً بعد استعماله مرات عديدة.

ومن الناحية العملية الخالصة فإنك لا تحتاج إلى كلاكيت عندما تصور بالتقنية الرقمية وتستخدم نظاماً بسيطاً (أى يكون الصوت والصورة مسجلين معاً). بينما يكون الكلاكيت مرجعاً مهماً للتزامن إذا استخدمت نظاماً مزدوجاً فى التصوير (أى عند تسجيل الصورة والصوت، كلٍ بشكل منفصل).

وأياً كان النظام الذى تستخدمه، فسوف تحتاج إلى نظام دقيق لترقيم اللقطات، لكى تحدد ما تم التقاطه من السيناريو، ثم تستخدم الدفتر والتايم كود (الذى يحدد زمن كل كادر) والذى تخلقه الكاميرا خلال التصوير، وذلك لكى تحدد بسرعة الجزء الذى تريد أن تراه من اللقطة بعد تصويرها مباشرة.

ولوحات الكلاكيت لا تحمل فقط رقم اللقطة والالتقاطة، لكن أيضاً جداول لمعلومات التحكم فى جودة الصورة، يستخدمها الخبراء فى المعمل أو استوديوهات الفيديو، وهذه المعلومات تتضمن درجة اللون الرمادى، وتباين الأبيض والأسود، والجدول اللونى. وفى مجال الفيديو يوجد جدول عبارة عن عدة قضبان من الألوان تخلقها الكاميرا، ويتم تسجيلها كمرجع فى بداية كل لقطة.

ولكن نلخص ما سبق:

للتصوير بالسليولويد، استخدم كلاكيت وعبارة ينطقها مشغل الكلاكيت قبل بدء اللقطة.

للتصوير الرقمى ذى النظام الواحد (تسجيل الصورة والصوت بنفس النظام، كما فى كاميرات كامكوردر)، استخدم رقماً فقط للكاميرا.

للتصوير المزدوج سواء بالسليولويد أو الفيديو، تعامل كأنه سليولويد بكلاكيت وعبارة مشغل الكلاكيت.

إعدادات المشهد وأرقام الالتقاطات

إعدادات المشهد هى أماكن الكاميرا، وهى عادة ما تتغير عندما تتحرك الكاميرا إلى مكان جديد. ومع ذلك فإن تغيير العدسة يعتبر أيضاً إعدادات جديدة. وهناك طريقتان للكتابة على الكلاكيت.

الطريقة رقم ١ :تفضل هوليوود فى أفلامها الروائية نظام "المشهد/ الإعدادات/ الالتقاطة". ويعتمد الترقيم على رقم المشهد فى السيناريو، فعلى سبيل المثال: المشهد ١٠٤أ، لقطة ١٦ ?ثالث مرة. إن هوليوود تصنع أفلاماً كبيرة تحتاج إلى إشراف هائل، وتتطلب أرقاماً تفصيلية، أما بالنسبة للأفلام الصغيرة والمرنة قد لا يحتاج الأمر إلى ذلك. فكلما تعقد النظام، كان معرضاً للتعطل إذا ابتعدت عن السيناريو أو عندما يصيب الناس بالتعب. كما أن عبارة مشغل الكلاكيت تعتبر جزءاً ثميناً مفقوداً من الفيلم الخام.

الطريقة رقم ٢: نظام الإعدادات التراكمية/ الالتقاطة مفضل فى الأفلام التسجيلية، وفى الأفلام الروائية فى أوربا. يبدأ التصوير ببساطة بالكلاكيت رقم ١، وكل إعداد جديد يأخذ رقماً تالياً. وعلى سبيل المثال: الكلاكيت ١٤٢، التقاطة٢ .وهذه النظام يفضل فى حالة طاقم الفنيين الصغير حيث يقوم كل فرد بأكثر من عمل، وهو لا يتطلب ارتباطاً بين أرقام الكلاكيت والسيناريو، ولا يحتاج إلى تعديل عندما يحدث اضطرار للابتعاد عن مسار السيناريو. هناك عيب صغير فى هذه الطريقة، وهو أن ملاحظ السيناريو يجب أن يدون رقم الإعداد والالتقاطة أمام كل لقطة فى نص السيناريو، أو يقوم بإدخال هذه الأرقام فى قاعدة المعلومات.

سجلات التصوير

يتطلب التصوير العديد من دفاتر أو سجلات التدوين:

- سجل الكاميرا (الشكل ٢٣-٣)، ويحتفظ به مساعد الكاميرا، وهو يدون على كل علبة سليولويد محتوياتها من حيث رقم الكلاكيت، والالتقاطة، وطول اللقطة بالأقدام. وكل علبة فيلم، أو كاسيت رقمى، يحمل رقم دوران كاميرا جديداً.

وتصبح هذه المعلومات فى مرحلة التحميض ثم المونتاج. وعلى سبيل المثال فإن التصوير بالنهار للحصول على تأثير الليل يتم باستخدام مرشح (فلتر) أزرق لكى يعطى مظهر ضوء القمر، ولكن إذا لم تدون هذه المعلومات فإن المعمل قد يتعامل مع تأثير الفلتر على أنه خطأ يحتاج إلى تصحيح الألوان عند طباعة النسخة.

- سجل الصوت (الشكل ٢٣-٤)، ويحتفظ به مسجل الصوت، ويدون فيه أرقام الكلاكيت والالتقاطة، وإذا ما كان كل تراك فى تزامن أو يحتاج إلى تحقيق التوازن أو إضافة مؤثرات صوتية، وهى معلومات مهمة للمسئول عن تحقيق التزامن فى اللقطات اليومية.

التسجيل بالنظام المزدوج

عندما يتم تسجيل الصوت بواسطة مسجل مستقل، فإن البكرات أو الكاسيتات أو الأقراص لا تظل بنفس ترقيم بكرة الصورة المعادلة لها. وذلك لأن الخام فى كل منهما مختلف، وتتم إضافة المؤثرات الصوتية فيما بعد.

فيلم السليولويد

تكتسب سجلات الصوت والكاميرا المنفصلة أهمية لأن مكونات اللقطات اليومية بالسليولويد تمضى فى طريقها إلى غرفة المونتاج من خلال مسارات مختلفة (الشكل ٣٢-٥).

المسار بالنسبة لفيلم السليولويد: يقوم المعمل السينمائى بتحميض النسخة السالبة، ويطبع نسخة عمل، يرسلونها إلى المونتير. وفى نفس الوقت فإن علبة شريط الصوت الماستر (أو شريط الصوت الرقمى) تذهب بشكل منفصل إلى مجموعة نقل الصوت، حيث يتم صنع نسخة على فيلم سليولويد مغنطيسى ذى ثقوب، ويُرسل هذا أيضاً إلى المونتير، حيث يتم تحقيق التزامن بين الصوت والصورة بواسطة مساعد المونتير تحضيراً للبدء فى المونتاج.

بالنسبة لفيلم السليولويد، والمونتاج بالطريقة الرقمية: فى الأفلام ذات الميزانية المنخفضة، تذهب النسخة السالبة من الفيلم إلى آلة التليسين (تحويل صورة السليولويد إلى نسخة فيديو أو رقمية - المترجم)، ويتم تحقيق التوازن بواسطة المعمل لصنع كاسيت من الالتقاطات المتزامنة صوتياً، والتى يحولها

المونتير إلى النظام الرقمى من خلال نظام المونتاج. وفى الأفلام الطويلة تزداد المخاطر من التعامل مع نسخة النيجاتيف، لذلك فإنهم يطبعون منها نسخة عمل، ثم يحولونها إلى النظام الرقمى وتحقيق تزامن الصوت فى المعمل.

بالنسبة للتسجيل بالنظام المزدوج: عند استخدام الفيديو، فإن الصوت يتم تسجيله "بالنظام المزدوج" على مسجل منفصل لأسباب تتعلق بالجودة (انظر الشكل ٣٢-٧)، كما يحدث فى التصوير بالسليولويد. ويتم تزامن الصوت مع الصورة بواسطة مساعد المونتير بعد تحويلهما إلى النظام الرقمى.

السجلات أثناء العمل

تساعد السجلات فى أن المادة المصورة تذهب فى مسارها الصحيح. فسجلات الكاميرا تخبر المعمل ماذا يضعون فى حسبانهم عند تحميض وطبع نسخة العمل من نسخة الكاميرا الأصلية. وإذا كان المشهد يبدو شديد الزرقة فإنهم لن يحاولوا تصحيح اللون فى نسخة العمل لأن سجل الكاميرا يذكر بحروف كبيرة: "تصوير بالنهار لتحقيق تأثير الليل". وبالمثل فإن سجل الصوت يذكر لقسم الصوت وقسم المونتاج معلومات تفيدهما فى طريقة عملهما. ومن المفيد تماماً فى توفير الصوت عند تحقيق التزامن فى اللقطات اليومية، أن تعلم مثلاً أن بقية الكاسيت تحتوى فقط على تراكات مسجلة من موقع التصوير لأصوات تحويل السكك الحديدية.

وهناك وظيفة للسجلات أقل وضوحاً وهى تدوين (بأرقام مسلسلة) أى جزء من المعدات صنع هذا التسجيل أو ذاك. ويباشر المونتير عمله من علب النسخ الرقمية، وبذلك فإنه يتبع مساراً أبسط (الشكل ٣٢ ـ ٣٧). ويحتفظ مساعد الكاميرا بسجل ماستر يدون فيه أرقام التايم كود، وأرقام الكلاكيت والالتقاطة، ومعلومات عن إعدادات الكاميرا. وتذهب علبة الكاسيت التى تحتوى على الصورة والصوت إلى قسم المونتاج لتحويلها رقمياً. وفى بعض الأحيان يتم تسجيل الحدث على قرص صلب يتم تغييره وحمله، أو ذاكرة صلبة، ويذهب هذا التسجيل إلى المونتير لعمل نسخة منه قبل المونتاج.

الفيديو

بالنسبة للتسجيل بالنظام الواحد: تكون السجلات أبسط (الشكل ٣٢-٦) لأن الصوت والصورة يتم تسجيلهما معاً على نفس الشريط. بعض الشوشرة فى الصوت، أو ظهرت خريشة على نيجاتيف الفيلم، يتم سحب الآلة على الفور لفحصها.

العد التنازلى نحو بدء التصوير الفعلى

عندما يرضى المخرج عن أن كل شىء جاهز لالتقاطه، يشير إلى مساعد الإخراج، ويبدأ طقس معتاد حتى تدور الكاميرا:

مساعد الإخراج (فى صوت عالٍ): "ماشى، سكوت، سوف نبدأ التصوير".

يتزايد الصمت. يأخذ عامل الكلاكيت مكانه وهو يحملها أمام الممثل الأول، على ارتفاع تبدو فيه واضحة تماماً. وفى اللقطات القريبة سوف يعدل عامل الكلاكيت من اتجاهها لكى يتأكد من أن كل المعلومات وذراع الكلاكيت تظهر فى اللقطة.

مساعد الإخراج: "دور الصوت".

يدير مشغل الصوت جهاز التسجيل وينتظر عدة لحظات قبل أن يعطى تقريره بأن التسجيل يمضى على ما يرام.

الآن يدير مشغل الكاميرا كاميرته، والتى تصل إلى سرعتها فوراً.

مشغل الكاميرا: "علامة".

مساعد الكاميرا: "مشهد ٦٢، أول مرة".

صوت إغلاق ذراع الكلاكيت، ويبدأ مشغل الكاميرا فى التصوير.

مشغل الكاميرا: "رولينج ـ دايرة".

المخرج: "أكشن".

إن تلك الكلمة السحرية "أكشن!" يمكن نطقها بطرق عديدة، طبقاً لما تريد أن تعبر عنه: الإثارة، الغموض، المفاجأة، الخوف، الرتابة. إنها الفرصة الأخيرة

للمخرج لكى يحث الممثلين والفنانين، ويبدأ المشهد، ويبدأ ملاحظ السيناريو فى تشغيل ساعة الإيقاف.

وإذا حدث مثلاً خلال المشهد أن يفترض صدور صوت بوق سيارة من شخص ينتظر فى الطريق، فإن ملاحظ السيناريو سوف يصيح: "بيب، بيب" فى اللحظة المناسبة، وسوف ترد الشخصية: "آه، إنه جونى، يجب أن أذهب". وتتبع نفس الطريقة إذا كان السيناريو يذكر أن شخصاً ينادى من الشارع، أو أن طائرة تعبر فى السماء.

البداية بدون كلاكيت

فى بعض الأحيان، تكون الكاميرا شديدة القرب من موضوع التصوير لدرجة أنه لا يمكن وضع الكلاكيت فى اللقطة، أو عندما تقوم بتصوير حدث تلقائى ولا تريد أن تلفت أنظار أى شخص، عندئذ تبدأ التصوير وتسجيل الصوت. وبعد انتهاء الحدث، وماتزال الكاميرا دائرة، توضع الكلاكيت أمام الكاميرا بواسطة مساعد الكاميرا، ولكن مقلوبة. ينادى مساعد الكاميرا برقم المشهد ويقول: "الكلاكيت فى الآخر"، ثم يضرب ذراع الكلاكيت، ويصيح المخرج بعد ذلك "."Cut وفى غرفة المونتاج، سوف تكون لدى المسئول عن تزامن الصورة والصوت ملاحظة فى دفتر الاستمرارية يخبره بأن الكلاكيت موجود فى آخر اللقطة، وفى حالة السليولويد سوف يكون عليه أن يبدأ اللقطة من نهايتها لتحقيق التزامن.

مسئوليات طاقم الفنيين

على كل فرد من أفراد طاقم الفنيين شىء ليراقبه:

مشغل الكاميرا ينظر من عين محدد المنظر viewfinderلكى يضبط البؤرة، والتكوين، والكادر، والحركات، وإذا ما كان الميكروفون مدلى وظاهراً فى اللقطة. وللكاميرات السينمائية محدد للمنظر كبير الحجم (أكبر من حجم الكادر الفعلى)، لذلك يستطيع مشغل الكاميرا أن يرى أى شىء خارج الكادر ويحتمل أن يدخل فيه.

ملاحظو الكاميرا يراقبون البؤرة، وقدر استخدام الفيلم الخام وما تبقى منه، وأن بوابة الكاميرا أو شريحة الصورة نظيفة.

ملاحظ السيناريو يراقب ما تم إنجازه من حركة مادية، وينصت إلى أية تغييرات قد تكون قد حدثت فى إلقاء الحوار.

المخرج يراقب كل عناصر المشهد وإذا ما كان قد حقق الصدق والتركيز العاطفيين، وماذا تم التعبير عنه، وهل هناك تركيز فى المشهد، وإذا ما كان المشهد قد أدى الغرض منه، وكيف كانت هذه الالتقاطة أو تلك مختلفة أو مميزة.

مسجل الصوت ينصت إلى جودة الحوار، والخلفية، وأية تدخلات صوتية، وإذا ما كانت سطور حوار الممثلين خالية من وقع أقدامهم أو أصوات حركة أجسادهم.

مساعدو الإخراج يراقبون إذا كان الممثلون قد وقفوا عند علاماتهم الصحيحة، ويتأكدون من أن كل شىء هادئ فى المكان.

فنانو الماكياج وتصفيف الشعر يراقبون للتأكد من أن عملهم قد تأثر بسبب الإضاءة.

عمال الكهرباء يراقبون للتأكد من أن كل الأضواء تعمل.

عمال الإضاءة يراقبون للتأكد من سلامة التوصيلات، وأن الإضاءة فى حالة جيدة، وأن عناصرها فى المشهد مضبوطة، وإذا ما كانت الكاميرا تقف عند علاماتها الصحيحة فى حالة وجود حركات للكاميرا.

ويستمر المشهد حتى يصيح المخرج: " Cut".

من الذى يستطيع أن يقول "Cut"

فى بعض الأحيان قد تترك التقاطة غير ناجحة تمضى حتى لا تقاطع انفعالات الممثلين وسط مشهد صعب. فلا يوجد أحد من حقه أن يصيح "Cut" ويقطع التصوير، إلا إذا كان من حقه أن يفعل ذلك بموافقة المخرج أولاً. ويمكن لأشخاص آخرين أن يقطعوا الالتقاطة فى الحالات التالية:

مشغّل الكاميرا يرى خطأ فى الكادر لا يمكن إصلاحه، أو إذا ابتعد ممثل عن علامته وخرج من الكادر.

مسجل الصوت قد يجد سبباً فى حصوله على صوت مشوش أو دخيل.

المشرف على الأعمال الخطرة قد يرى موقفاً لخطر أو خطأ محتمل.

كثيراً ما يقوم ممثل شهير بقطع الالتقاطة بنفسه.

والمخرجون لا يريدون أبداً أن يقرر الممثلون ما يصلح وما لا يصلح، لكن ممثلاً شهيراً قد يتمتع بهذه الميزة خاصة إذا كان المخرج أقل شهرة. أما الأفراد العاديون فعليهم البقاء فى استمرار المشهد حتى يقرر المخرج قطعه. وحتى فى حالة زلة لسان من ممثل فى إلقاء سطور حواره، قد يعرف المخرج أن ذلك يمكن إصلاحه وتغطيته فى لقطة أخرى، وأن ذلك الخطأ العابر لا أهمية له.

لقطات إصلاح الأخطاء

فى بعض الأحيان تكون الالتقاطة ممتازة فيما عدا إحدى الحركات أو سطرين من الحوار. فى هذه الحالة يقوم المخرج بإعادة تصوير هذا الجزء من اللقطة، وأحياناً دون أن يوقف الكاميرا، بأن يقول: "عد وقم بهذا الجزء حول العاصفة مرة أخرى". سوف ينادى ملاحظ السيناريو بالجملة التى يبدأ الممثلون عندها، ويتم استئناف المشهد حتى ينادى المخرج بالتوقف. فى هذه الحالة سوف يتشاور المخرج وملاحظ السيناريو ويقرران إذا ما كان يتم تصوير لقطة خارج السياق للذين يستمعون لحوار الشخصيات حتى يمكن مونتاجها مع اللقطة الأصلية. ومثل هذه اللقطات تُعطى أرقاماً مناسبة، وملاحظات فى دفتر الاستمرارية توضح الغرض منها.

وهناك طريقة أخرى لتغطية جزء محشور فى السياق، وهى تحريك الكاميرا والتصوير من زاوية شخصية أخرى، ويتم استخدامها مونتاجياً كأنها وجهة نظر الشخصية التى تنصت للحوار.

اطبع

عند التصوير بالسليولويد، يختار المخرج بين أن يطبع الالتقاطة التى تم تصويرها، أو يمضى إلى تصوير التقاطة أخرى. ومن أجل توفير المال، فإن المعمل

لا يطبع كل التقاطة، لكنه يستخدم تقارير الكاميرا لكى يختار الالتقاطة التى تحمل عبارة "اطبع". وإذا ما كانت الالتقاطة جيدة، فإن المخرج سوف يملى على ملاحظ السيناريو أن يطبعها، والعكس صحيح. وفى حالة الالتقاطة غير الجيدة، يتحدث المخرج بهدوء مع الممثلين، ويخبرهم بما يريده، وممن يريده. وإذا كان المشهد طويلاً، قد يتم طبع التقاطتين أو ثلاثاً، مع ملاحظات مثل "استخدم الجزء الأول من التقاطة ٤ ?والجزء الأخير إما من التقاطة ٦ أو ٧ ."وعند التصوير رقمياً فليست هناك حاجة للاختيار بعد التصوير مباشرة لطبع هذه الالتقاطة أو تلك، لأنه ليست هناك نفقات إضافية حيث أن كل الالتقاطات يتم إدخالها رقمياً إلى كمبيوتر المونتاج.

لقطات تكميلية

بمجرد استكمال اللقطة التأسيسية (الماستر)، يتم تحريك الكاميرا للحصول على تنويعة من اللقطات القريبة. وكل إعدادات كاميرا وإضاءة جديدة سوف تحمل رقماً جديداً على الكلاكيت. كما أن أوضاع الكاميرا المختلفة قد تستخدم عدسات مختلفة أو ارتفاعات مختلفة للكاميرا من أجل تغيير الإحساس بالمكان والمنظور. وقد يتم تغيير الخلفية لكى تضم شيئاً ذا دلالة فى الكادر، كأنه تعليق مجاور للحدث. كما سوف يتم تغيير الإضاءة لأن إضاءة اللقطة الواسعة (التأسيسية أو الماستر) تؤسس فقط للجو العام للمشهد، أما فى اللقطات الأقرب فإنه يتم ضبط التباين فى الإضاءة لتحقيق تأثير أفضل. ويجب أن تظل الإضاءة الرئيسية تأتى من نفس الاتجاه، ويجب أن تتوافق اللقطات القريبة مع اللقطة الماستر، لكن فى إطار هذه المعايير يوجد مدى واسع للتغيير وفقاً للمقتضيات الفنية.

الحفاظ على المسار

على ملاحظ السيناريو أن يراقب طريقة تغطية كل جزء، خاصة عندما يضطر المخرج أن يخرج عن الخطة الأصلية. وفى هذه الحالة يجب أن يتشاور الاثنان للتأكد من عدم وجود جزء كبير تم حذفه. وفى العادة فإن ملاحظ السيناريو

يرسم الخطة على السيناريو بقلم خفيف، ثم يخطط ما تم تغطيته بنجاح بقلم ثقيل. وعندما تحدث التغيرات، يتم ترك الخط الأصلى الخفيف، وتجرى التعديلات على الأجزاء البديلة ذات الخط الثقيل.

التغيرات فى أوضاع وحركات الكاميرا والممثلين

عند إجرائك لتغيرات فى أوضاع وحركات الكاميرا والممثلين، فقد تقع بشكل سهل فى الخطأ الفادح فى "عبور الخط"، أى عبور الكاميرا لمحور المشهد. (انظر الفصل ٤ عن عبور الخط أو محور المشهد). وإذا حدث ذلك فإنه سوف يسبب مشكلة كبرى عند المونتاج، ويجعل المشهد بعد تجميعه يبدو بشعاً. وهنا سوف تنقذك خطتك الأرضية، فهى تؤسس لكل شخصية والاتجاه الذى تنظر إليه. وبصرف النظر عن المكان الذى توضع فيه الكاميرا، فإن كل شخصية يجب أن تنظر دائماً فى نفس الاتجاه إذا كان المطلوب مونتاج المشهد على نحو صحيح. وعندما يغير الأشخاص أوضاعهم، يجب عليك أن توضح الشخصيات وهى تأخذ أوضاعها ومواضعها الجديدة، ثم تلاحظ المنطق الجديد للمحاور التى تنتج عن هذا التغير.

المخرج، وملاحظ السيناريو، وتقارير الاستمرارية

الإخراج يعنى الانشغال الدائم والتام بالممثلين فى كل لحظة خلال التصوير. لقد قمت مقدماً بتغطية الخطة مع ملاحظ السيناريو، والآن سوف يكون من المعوقات أن تضيع طاقة ثمينة فى التأكد من أن التغطية قد تم الوفاء بها، فهذا هو عمل ملاحظ السيناريو، حيث يجب عليه أن يتأكد من أن المونتير قد حصل على التغطية الكافية، وأن اللقطات تحقق التطابق بالفعل، حيث من الضرورى أن تتسق اللقطات حين تتجاور معاً: يد الشخصية التى استخدمها ليفتح الحقيبة، القدر الذى تم أكله من الساندويتش، والاتجاه الذى تحول إليه وهو ذاهب إلى الباب.

وفى حالة إجراء تغيرات، أو اختصار بعض المشاهد، يجب على ملاحظ السيناريو أن يحذر من أن يتسبب ذلك فى حذف أى شىء مهم، ويجب أن يملك الثقة فى أن اللقطات التى تم تصويرها سوف تصلح لمونتاجها معاً.

دفاتر الاستمرارية

من أجل التصوير فىَ فيلم روائى، فإن مشرف السيناريو يصنع تقارير هى فى الأغلب نماذج فائقة فى الملاحظة. إن لكل إعدادات مشهد تقريرها الذى يسجل الآتى:

اسم الفيلم، والأشخاص القائمين بالعمل، والتاريخ.

معلومات الكلاكيت ورقم الالتقاطة.

رقم المشهد فى السيناريو.

الكاميرا والعدسة المستخدمتين.

تغييرات فى الحدث أو الحوار.

نقاط قوة أو ضعف كل التقاطة.

تحديد الالتقاطة التى سوف يقوم المعمل بطبعها. (فى الأفلام ذات الميزانية العالية تُستخدم تقارير الكاميرا لطلب طبع التقاطة محددة).

أى تعليمات خاصة من المخرج أو ملاحظ السيناريو للمونتير.

إن ملاحظ السيناريو يحتاج إلى قوة هائلة للتركيز، وقدرة على القيام بكميات هائلة من الكتابة فى أوقات فراغه من العمل. فبعد انتهاء يوم التصوير فى الموقع، وعندما يذهب الجميع إلى النوم، فسوف ترى أن ملاحظ السيناريو مايزال يعمل.

إنك تستطيع أن ترى ما قمت بتصويره رقمياً على الفور، لكن الحال ليس كذلك فى شريط السليولويد الذى مايزال فى حاجة إلى التحميض، لذلك فإن عمل ملاحظ السيناريو يكتسب أهمية كبيرة، وقيامه بالعمل جيداً سوف يحدد قيام المونتير بسهولة بتحديد لقطة معينة، وكيف أن تلك اللقطة تتلاءم مع اللقطات الأخرى المكملة لها.

انتهى عمل يوم التصوير

عندما يتم تصوير مادة المشهد، ويكون لدى المونتير كل ما يحتاجه، فقد حان الوقت لفك الديكور. ولكن انتظر، يجب على قسم الصوت أولاً أن يسجل تراكاً

للمكان، ويصيح أحد أفراده: "الجميع سكوت"، ووسط هذا الصمت الغريب، يقف الجميع مثل التماثيل، وهم يسمعون صوت تنفسهم والأصوات الخافتة فى الغرفة. ثم يصيح مسجل الصوت: "كات" (انظر "الصوت المحيط وتراكات المكان" فى الفصل ٢٣ .(ثم يصيح مساعد المخرج: "انتهى يوم التصويرا"، وينفجر الهرج والمرج عندما يبدأ الجميع فى إنهاء مسئولياتهم:

عمال الكهرباء يخفضون كل المصابيح، ويلفون الأسلاك، بينما تبرد معدات الإضاءة.

عمال الإضاءة يفكون معداتهم، ويجمعون العمدة والصناديق والوصلات.

عمال الإكسسوار يجمعون أشياءهم ويقومون بتخزينها للحفاظ عليها، ويرتبونها فى قوائم.

عمال الكاميرا يفكون معداتهم ويخزنوها فى صناديقها.

تتجمع الأشياء فى أكوام على الأرض، أكياس الرمل فى مكان، ووصلات الكهرباء فى مكان، والكابلات فى مكان.

تذهب معدات الصوت إلى صناديقها.

عمال الماكياج يزيلونه عن الممثلين، الذين يبدأون فى ارتداء ملابسهم العادية.

مصففو الشعر يجمعون الباروكات والشوارب، لإصلاحها وتنظيفها خلال الليل.

عمال الأزياء يجمعونها للتنظيف والإصلاح.

مساعد الإخراج يسلم الأوردرات لليوم التالى، بالإضافة إلى بعض أوراق مراجعة السيناريو وقد تم تصويرها على أوراق مختلفة الألوان. سوف تسمع همهمة بعض الذين يستنكرون أن هناك مازالت تغييرات تحدث.

المخرج فى محادثة حميمية مع الممثلين وهو يشكرهم. ثم يتوجه إلى الفنيين: "شكراً لعمل اليوم، شكراً للجميع".

يقوم مساعد الإخراج بالتأكد من عدم وجود أضرار فى مكان التصوير، وأن كل شىء أصبح نظيفاً ومرتباً.

يقدم الساعى مفاجأة، قهوة وشطائر، ويتنهد الجميع فى ارتياح.

وتنفتح الأبواب وتغلق، بينما الناس المنهكون يحملون المعدات لوسائل النقل، وهم يمضعون. يفحص مساعد الكاميرا العدسة وفتحة الكاميرا، ويرقِّم علب الفيلم أو الفيديو، بينما ينهى مسجل الصوت وملاحظ الاستمرارية تقاريرهما. وهذا الأخير يكتب تقرير التقدم اليومى لمدير الإنتاج، الذى يستولى عليه القلق بشأن عدد الصفحات من السيناريو التى تم تصويرها، وقدر استهلاك الخام إذا كان الفيلم من السليولويد. تدار المحركات، ويبدأ السير له فى الرحيل، فسوف يلتئم شمله غداً فى مكان جديد.

الفصل الثالث والثلاثون
الصوت فى موقع التصوير

فى مدارس ومعاهد تعليم السينما، فإن تسجيل الصوت خاصة يعتبر فرعاً ثانوياً أو مهملاً. ولأن من الرفاهية فى الأفلام ذات الميزانية المنخفضة إجراء دوبلاج للصوت والحوار بتكلفة عالية، فإن براعة هذه الأفلام أن تحصل على شريط للصوت فى موقع التصوير. وهو أمر يحتاج إلى الفكر، والإعداد، والمهارة، والإرادة من جانب المخرج لكى يستوعب احتياجات طاقم تسجيل الصوت فى موقع التصوير. ومن المراجع المفيدة فى هذا المجال كتاب توملينسون هولمان "الصوت للسينما والتليفزيون"، الطبعة الثانية (فوكال بريس، ٢٠٠١) وكتاب لويس يودال "الفن العملى لتسجيل الصوت فى السينما"، الطبعة الثانية (فوكال بريس، ٢٠٠٢ .(وعليك أيضاً أن تطّلع بشكل دائم على معارض المعدات الصوتية لتتعرف على كل ما هو جديد فى هذا المجال، والمعدات فى عالم الصوت لا حصر لها، لكن هذا الفصل سوف يتناول القليل منها، وهى ليست اقتراحات من جانبى بقدر ما هى إعجاب منى بها.

إن هناك افتراضاً يكلف الكثير، بالتغاضى عن تسجيل الصوت فى موقع التصوير لأنه يمكن إنجازه بشكل ما فى مرحلة المونتاج. وبرغم أن ذلك صحيح بدرجة ما، فإنه يسبب الضرر خاصة إذا مُورس على نطاق أوسع، لأن الدوبلاج يفسد الدراما، ولأنه عالى التكلفة سواء فى الزمن أو الجهد، وسوف أشرح هذا بالتفصيل فيما بعد.

لقد قام مصمم الصوت راندى ثوم، فى مقالة رفيعة مليئة بالمعلومات والأمثلة من مجموعة كبيرة من الأفلام الروائية، بالإشارة إلى أن معظم المخرجين لا

يهتمون بتصميم الصوت، ويضعون تسجيل الصوت فى موقع التصوير فى درجة أقل فى ترتيب الأولويات.

وإليك بعض الخطوط الرئيسية لتغطية ناجحة للصوت.

راقب كل الصوت المسجل

من أكثر الأخطاء شيوعاً تسجيل الصوت دون مراقبته من خلال سماعة الأذن، والثقة بأن كل شىء على ما يرام، لكن فيما بعد سوف تكتشف الطقطقة، وأجزاء محذوفة، أو لا صوت على الإطلاق. لذلك يجب مراقبة الصوت جيداً من خلال سماعات للأذن ذات جودة عالية، وتغطى الأذن تماماً، وتعزل السامع عن الصوت الخارجى، وليس هناك استثناءات لذلك مطلقاً.

نظرية الصوت

"انعكاس الصوت" فى بيئات مختلفة أمر معروف لأى شخص تفرج ذات مرة على مباراة بلياردو. وبالطبع فإن نظرية الصوت تتلخص فى أن الصوت يرتد من الأسطح، لكن قدراً ضئيلاً من معرفة ما هو أكثر من ذلك. سوف يفيدك فى الاختيار الحكيم للبيئة الخاصة بالصوت فى السينما.

"المنظور الصوتى" هو الإحساس السمعى بالمسافة، وهو الإحساس الذى نحصل عليه من التغيرات الصوتية فى صوت شخص يتحرك فى المكان. وهو فى جزء منه يعود إلى تغير المسافة بين الشخص والميكروفون، وفى جزء آخر يعود إلى العلاقة المتغيرة بين الصوت والبيئة الصوتية من حوله.

"الصوتيات السايكولوجية": وهى من أقوى العناصر فى مجال الصوت فى السينما، وهى تصف إدراك المتفرج للصوت والتضمينات العاطفية له. وأهم مرجع فى هذا المجال هو خبير الصوت الفرنسى ميشيل شيون، وكتبه "الصورة السمعية: الصوت على الشاشة" (نيويورك: دار نشر جامعة كولومبيا، ١٩٩٤)، والذى يشرح أفكاره التى كان يطورها عبر عقود طويلة. ومفاهيمه ليست بسيطة بأية حال، وتحتاج إلى تعلم مصطلحات متخصصة.

خبراء الصوت يجب أن يستكشفوا كل موقع تصوير

أول ما يفعله أخصائى الصوت فى موقع جديد هو أن يصفق بيديه مرة وبصوت عالٍ، وينصت إلى ما يعقب ذلك بحرص شديد. فى العادة فإن ما يحدث هو اختفاء الصوت بسرعة، لكن إذا كانت الغرفة حية (أى ترجع الصدى)، فسوف يكون هناك ذيل للصوت بسبب انعكاس الصوت وعودته إلى الغرفة. إن هذا الأمر مهم تماماً لأخصائى الصوت، فتكوين الأسطح فى موقع التصوير قد يفرق بين الصوت "الجاف" (الذى لا يحدث فيه صدى)، والصوت "الحى" ذى الأصداء والذى قد يسبب مشكلات فى التعامل معه.

الغرفة ذات الأصداء هى التى تعكس أسطحها الصلبة، وتكرر الأصوات الأصلية. ولأن الانعكاسات سارت مسافات أطول، فإنها تأتى بعد أجزاء من الثانية بعد الصوت الأصلى، لذلك فإنها تعوق نقاء مصدر الصوت. ويمكنك أن تقلل من انعكاس الصوت بأن تفرد مادة اللباد أو أية مادة ناعمة أخرى تمتص الصوت، وذلك على الأسطح الصلبة، وتعلق بطاطين على الحوائط التى تقع خارج مرمى بصر الكاميرا. ومن أجل مزيد من الفاعلية، يتم تعليق البطاطين بعيداً عن الجدران بمسافة ست بوصات.

الغرفة ذات الرنين هى الغرفة التى تردد أصداء «نغمة» بعينها من بين كل نغمات الكلام. أنت تعرف جيداً ظاهرة الغناء فى الحمام، فهناك نغمة أو تردد بعينه تردده غرفة الحمام، وتضخمه. وهذا الرنين يمثل مشكلة بالنسبة لمسجلات الصوت، لكن يمكن ضبط تأثيره إلى حد ما فى مرحلة ما بعد التصوير. وإذا كانت الغرفة صغيرة، فقد يقترح طاقم الصوت استخدام غرفة كبيرة ويحاكى فيها صوت غرفة صغيرة، لأن تلك الأخيرة تصنع صوتاً مخنوقاً. ويمكن أن تختبر صوت موقع التصوير مقدماً. قم بتسجيل عينة من الحوار من مواقع ميكروفون مختلفة، وعند التوليف بين نتائج التسجيل سوف تعرف كيف تحل المشكلات. وسوف يهتم طاقم الصوت بالآتى:

- خاصية انعكاس الصوت على السقف، والجدران، والأرضية (تقلل الستائر والسجاجيد من ذلك كثيراً).

- إذا ما كان هناك - أو يمكن أن يكون موجوداً أثاث ناعم أو أسطح غير مستوية لتقلل من الحركة غير المرغوبة للصوت داخل المكان.

- إذا ما كانت الأسطح مرصوصة بحيث تسبب موجات ارتدادية للصوت مثل كرة التنس جيئة وذهاباً بين الأسطح المتقابلة، بما يضخم ويشوه مصدر الصوت، أو الصوت الأصلى.

- إذا ما كان للغرفة رنين غير مرغوب فيه (وهو ما يحدث أساساً فى الغرف المبنية بالمسلح أو الطوب).

- إذا ما كان الممثلون والكاميرا يستطيعون الحركة دون أن يحدث صرير على ألواح الأرضية.

الصوت المحيط، أو الصوت القادم من الخارج.

والتدخلات الصوتية المتقطعة الآتية من الأشياء المحيطة تحدث عندما:

تكون فى مكان قريب من مرور الطائرات.

تكون قريباً من خط سكك حديدية أو مترو الأنفاق أو طريق سريع.

تكون قريباً من ثلاجة، أو جهاز تكييف الهواء، أو أية آلة تصدر صوتاً وتدور بشكل متقطع، وسوف تسبب مشكلات إلا إذا أوقفتها عن العمل خلال التصوير.

تكون بالقرب من موقع بناء. فربما كنت قد قمت باستكشاف المكان فى عطلة نهاية الأسبوع، وأنت لا تدرى أنه فى صباح يوم الاثنين سوف تعمل آلة دق الخوازيق، وبالطبع فإنه ليس لديك أمل فى إيقافها.

- تكون بالقرب من مدارس. سوف يخرج الأطفال فى الفسحة يصنعون هديراً من الأصوات.

ويجب تصوير المشاهد الحوارية عادة والأبواب والنوافذ مغلقة جميعاً. وجزء من دراسة موقع التصوير هو أن تتأكد من إمكانية دخول كابلات الكهرباء من تحت الباب الذى يجب أن يكون مغلقاً تماماً أثناء التصوير. وبالطبع فإن ذلك يصبح مرهقاً خلال أشهر الصيف وحرارته.

الصوت المحيط غير المرغوب فيه

تصدر مواقع التصوير كل أنواع المشكلات الخاصة بالصوت، فأوراق الشجر فى الخريف تصدر أصوات الحفيف عندما يسير الممثلون، وصوت الطريق السريع الذى كان قليلاً فى الساعة الثانية ظهراً أصبح مثل الهدير عند الخامسة، عندما حانت ساعة الذروة. وقد تنبح الكلاب بجنون، وتأتى عربات القمامة بشكل غامض وتتسابق فى سحق الزجاجات، ويبدأ شخص ما فى التدريب على آلة البوق. إن بعض هذه الأصوات الكارثية يمكن توقعها إذا كان مستطلع موقع التصوير ذكياً وبارعاً، لكن بعضها الآخر لا يمكن توقعه.

والأصوات فى المناطق الحضرية يتم اكتشافها فجأة بعد تسجيل الصوت، ومع ذلك فإنه يمكن استخدامها بشكل درامى. وليس هناك بديل عن الخبرة والتعامل الخلاق مع الصوت من أجل تغطية فعالة للموقف.

معدات الصوت

كما هو الحال مع كل المعدات، لا تترك المكان إلا إذا وضعت المعدات معاً، وتأكدت من عملها جيداً. تأكد من أن لديك بطاريات احتياطية ومزيد من الكابلات التى تتلف أحياناً عند استعمالها. احمل معك معدات صيانة أيضاً: مفكات، وفيش، وزرديات، وأسلاك، وسبيكة لحام، ومقياس كهرباء. توقع أنك سوف تحتاج إلى مجموعة كاملة من الميكروفونات بأنواعها المختلفة، بما فى ذلك التى تثبت فوق الجسم، والتى تعمل لاسلكياً (لتتيح حرية الحركة)، كذلك لوحة مزج الأصوات، والعديد من الكابلات.

مسجلات الصوت

من أجل الحصول على مسجل صوت يعتمد عليه ويحقق جودة عالية، سواء من خلال التقنية التماثلية أو الرقمية، فإنه ليس هناك ما يتفوق على ماركة ناجرا (انظر الشكل ٣٢-١ .(وفى الأفلام منخفضة الميزانية، فإن مسجل شريط الصوت الرقمى مع التايم كود يستخدم عادة، مثل ماركة تيسكام (انظر الشكل ٣٢-٢ .(لقد استطاع فنانو تسجيل الصوت الرياديون، فى أفلام روبرت آلتمان، بناء مسجل

لصوت موقع التصوير قادر على التقاط ١٦ ميكروفون لاسلكى فى وقت واحد، لكى يتفادوا "الهرجلة" التى تحدث عندما يتعقب حاملو الميكروفونات الممثلين خلال التصوير. إنك تستطيع اليوم أن تحقق ذلك باستخدام شرائط الصوت الرقمية ذات التراكات المتعددة، والتى يوفر لك بعضها ما يزيد على الثمانية تراكات، وهو ما يعنى خلال التصوير استخدام ثمانية ميكروفونات أحادية، أو أربعة ميكروفونات مجسمة (ستريو)، وتؤجل عمل التراك الماستر إلى وقت لاحق.

ومن الطرق الحديثة التسجيل على قرص صلب محمول. مثل مسجلات زكسكوم ديفا، التى تجمع عشرة تراكات لصوت موقع التصوير، وتسجل العديد من الساعات على قرص صلب محكم وكثير التحمل (الشكل ٣٢-٣ .(وهذا النوع من المسجلات يصنع أقراصاً احتياطية يمكن تحميلها بسرعة فى غرفة المونتاج، أو نقلها مباشرة إلى الكومبيوتر. ولأن هذه الآلة لا تحتوى على أجزاء متحركة، أو يجب تغييرها، فهى لا تتأثر بالغبار أو الرمل، أو بالتغيرات الشديدة فى الحرارة أو الرطوبة.

الميكروفونات

يتم تسجيل الصوت السينمائى بتنويعة من الميكروفونات تصنعها العديد من الشركات (الشكل ٣٢-٣ .(ومن المفيد أن تعرف ما يمكن للميكروفونات أن يلتقط وما لا يمكنه أيضاً. وعلى عكس الأسطورة الشائعة، لا يوجد شىء يقوم بدور الميكروفون الزووم، وليست هناك من طريقة لكى تسجل صوتاً بعيداً عن الميكروفون إلا إذا جعلته قريباً منه، بينما يمكن أن تجعل الميكروفون القريب يسجل الصوت كأنه بعيد، وهو ما تستطيع تحقيقه فى مرحلة ما بعد التصوير بضبط مستوى التسجيل، وحذف بعض الترددات المنخفضة التى لا تصل إلى الميكروفونات عندما يكون مصدر الصوت بعيداً.

الميكروفون متعدد الاتجاهات: يصنع تسجيلاً للصوت هو الأقرب للطبيعى، لكنه نادراً ما يستخدم لأنه يسجل الكثير من الصوت الإضافى (غير المرغوب فيه - المترجم)، مثل الصدى أو أصوات الجو المحيط.

الميكروفون على هيئة قلب، أو القابل للتوجيه: وهو يميز الأصوات غير المرغوب فيها القادمة من الأجناب أو الخلف ولا يلتقطها، لذلك فإن نسبة الضجيج تكون أقل ما يمكن بالنسبة للصوت المطلوب التقاطه.

الميكروفون حاد التوجيه، أو البندقية: يحقق أفضل نتيجة بعدم التقاط الأصوات غير المرغوب فيها، لكن على حساب الإحساس بأن الصوت المسجل طبيعى.

الميكروفون المحمول: متعدد الاتجاهات، ويتم تثبيته على الممثل عند مستوى الصدر، ويتصل بجهاز لاسلكى. وهو يصنع مستوى صوت جيداً وثابتاً، ويغزل إلى حد كبير الأصوات غير المرغوب فيها. لكن لها سمات يجب الانتباه إليها:

يجب استخدام نظام لاسلكى جيد، وإلا فإن الإرسال سوف يكون ضعيفاً، أو قد يلتقط إشارات سيارات الشرطة.

تلتقط أصوات المعدة، وحفيف الثياب، خاصة المصنوعة من أنسجة صناعية لأنها تخلق شحنات كهربية استاتيكية، وعند تسجيلها تصبح مثل أصوات الرعد البعيدة.

تفتقد المنظور الصوتى. إنها على بعد ثابت من الشخص المتكلم، لذلك فإنها لا تخلق تلويناً صوتياً، وهى تلغى الإحساس بحركة من يتكلم، وكذلك أية تغيرات فى المنظور، لذلك يتم خلقها فى مرحلة المكساج لاحقاً. والميكروفونات الأخرى لها مزايا وعيوب مختلفة، لكن ليس هناك بديل عن خلفية هادئة وميكروفون جيد قريب للمتكلم.

ذراع الميكروفون

الذراع الطويل للميكروفون هو أداة متخصصة فى وضع الميكروفون فوق رأس الممثل، وهى تحتاج إلى مساحة كبيرة لتتحرك فيها. وعادة ما تستخدم الأفلام منخفضة الميزانية ذراعاً للميكروفون يحمله عامل مختص بذلك، وهذا الذراع يشبه صنارة صيد السمك، وهو يملك ميزة وضعه خارج نطاق رؤية الكاميرا فى وضع منخفض بدلاً من وضعه فوق رءوس الممثلين.

أداة مزج الصوت فى موقع التصوير

للكامكوردر، أو المسجلات فى موقع التصوير، مدخلان فقط للميكروفون، لذلك فإنك سوف تحتاج إلى أداة تحتاج إلى مزج الصوت عندما تريد إدخال ومزج وتوازن العديد من الأصوات. وهناك أنواع متواضعة محمولة تعمل بالبطارية (انظر الشكل ٣٢-٤)، أما آلات ماكس لمزج الصوت فهى الأفضل للأفلام الموسيقية (الشكل ٣٢-٥). راقب كل الأصوات باستخدام سماعات أذن احترافية تعزل الأذن عن المحيط الخارجى.

متطلبات تسجيل الصوت

الصوت المباشر والصوت المنعكس

عند تصوير مشهد حوارى، فإن طاقم الصوت يهدف إلى الحصول على صوت نقى يلتقطه الميكروفون مباشرة، وهو ما يعنى أن يتم نطق الحوار بالقرب من الميكروفون، وعلى محور التقاطه. إن طاقم تسجيل الصوت يريدون صوتاً لم يتلون بانعكاسه على الجدران، أو السقف أو الأرضية، أو على أى أسطح صلبة مثل المناضد وقطع الأثاث الأخرى. فالصوت المنعكس -المرتد من على الأسطح المحيطة قبل أن يصل إلى الميكروفون- يسير مسافة أطول مجزأً بعد وصول الصوت المباشر من مصدر الصوت، لذلك فإنه قد يشوش بدرجة ملحوظة على الصوت الأصلى، لكنك ربما لن تدرك ذلك إلا عندما تأتى مرحلة توليف الأصوات المسجلة من ميكروفونات موضوعة فى أماكن مختلفة، حيث توضع فى عدة أماكن لتغطية كل الحوار. وفى موقع التصوير تنعكس فيه الأصوات، يكون لكل موقع ميكروفون سمات صوتية مختلفة تماماً، وهى السمات التى تأتى من الصوت المنعكس، ومن المسافات المختلفة بين الميكروفونات ومن ثم يتحدثون. إنك تريد أن يتم تسجيل الحوار بشكل ناعم، لكن توليف مواقع هذه الميكروفونات المختلفة معاً قد يُفقد تسجيل الحوار هذه النعومة.

الصوت المحيط وتراكات المكان

الصوت المحيط هو الصوت الكامن فى المكان، سواء كان مكاناً داخلياً أم خارجياً. فقد يحتوى ملعب على أصوات المرور القادمة من اتجاه معين، وقد يأتى

عند شاطئ نهر صوت محطة كهربائية تقع على مسافة ما، وكل غرفة تسجل الصوت فيها لها الصوت المحيط الخاص بها والذى لا يصبح ملحوظاً إلا فى لحظات الصمت، قد يكون هذا الصوت هو طنين مصباح الفلورسينت، أو همهمة الأصوات القادمة من المكتب المجاور، أو من زقزقة الطيور وحفيف الأشجار فى الخارج.

تراكات المكان: قبل الانتهاء من العمل فى موقع التصوير، سواء كان داخلياً أم خارجياً، يقوم طاقم الصوت دائماً بتسجيل صوت المكان، (أو تراك المكان، أو نغمة الغرفة، أو تراك الطنين). ويتم ذلك على نحو بسيط: فبعد تصوير اللقطة الأخيرة، يقف الجميع فى أماكنهم صامتين دون تغيير أى شىء، ويقوم طاقم الصوت بتسجيل دقيقتين من هذا الصمت، الذى سوف يصبح مهماً جداً لملء الفراغات فى تراكات الحوار، ويمكن نسخ هاتين الدقيقتين بقدر ما يحتاج تراك الصوت لتغطية مشهد ما.

الظلال والميكروفونات المتعددة

يحتاج وضع الميكروفونات بالقرب من الممثلين دون أن تنشأ ظلال مرئية فى الكادر إلى التعاون بين طاقم الصوت وطاقم الكاميرا والمخرج، وهو ما يتطلب فى الأغلب وضع أكثر من ميكروفون وتسجيلها جميعاً فى أداة مزج الصوت. ويجب الحرص فى تسجيل الصوت فى موقع التصوير لأن كل ميكروفون مفتوح سوف يضيف للمزج الصوتى ما يلتقطه من الصوت المحيط والمنعكس وصوت مصدر الصوت، واجتماع كل هذه الأصوات معاً قد يتسبب فى عدد مضطرب من المشكلات. قم إذا استطعت بتسجيل كل مدخل صوتى لكل ميكروفون على قناة مختلفة (باستخدام مسجل صوتى متعدد القنوات) حتى تُبقى على كل تغذية صوتية من ميكروفون ما منفصلة عن الأخرى، ويمكنك فيما بعد مزجها معاً للحصول على أفضل تغطية. وإذا كان من اللازم عمل المزج فى موقع التصوير، فيجب على من يقوم بهذه المهمة أن يعرف جيداً ما يفعل، لأنه عندما تحصل على المزج الصوتى لن تستطيع الحصول على الأصوات المنفردة. لذلك تأكد من النتائج قبل أن تمضى على الخطوة التالية.

المسافات بين المصدر والميكروفون

الحفاظ على الميكروفونات قريبة بما فيه الكفاية لتسجيل حوار الممثلين فى حالة حركة يحتاج إلى مهارة نادرة. فالمهمة الرئيسية لعامل ذراع الميكروفون هى البقاء طوال الوقت خارج الكادر، وقريباً أيضاً من محور كل ممثل يتحدث بسطور الحوار، والفشل فى تحقيق ذلك قد يجعل مستوى الصوت يرتفع وينخفض فجأة بتغير المسافات بين الميكروفون ومصدر الصوت، ورغم بقاء الصوت المحيط ثابتاً، لذلك فإن تناسب صوت المصدر إلى الصوت المحيط يتفاوت إلى درجة كبيرة. فإذا ابتعد الممثل عن الميكرفون انخفض مستوى صوته فى التسجيل، وإذا أردت رفعه فى مرحلة التوليف فسوف يزداد معه مستوى الصوت المحيط.

إن التجهيز للتصوير يدور دائماً حول متطلبات الكاميرا، لذلك يجب على طاقم التصوير أن يلبى احتياجات الكاميرا ويبقى أيضاً الميكروفونات خارج الكادر. وأنت تستطيع أن تساعد طاقم الصوت بأن تجعل الممثلين ثابتين فى أماكنهم خلال إلقاء سطور حوارهم، أو بأن تستخدم الإكسسوار بشكل خلاق وذكى بأن تضع الميكروفون مثلاً فى آنية للزهور على مائدة غرفة الطعام.

الأصوات فى موقع التصوير

يجب أن يرتدى الممثلون أحذية ذات نعال طرية، ويجب وضع سجاجيد على الأرضية، حتى تتجنب حدوث أصوات وقع الأقدام المفزعة. ويجب على طاقم الفنيين البقاء ساكنين وصامتين فى أماكنهم خلال التصوير، ويجب ألا تصنع الكاميرا ضجيجاً صادراً عن مكوناتها الآلية. إن الجزء الأكبر من صوت الكاميرا السينمائية يأتى من علبة الفيلم الخام المجوفة، ويتم كتم هذا الصوت بواسطة غطاء حاجز للصوت، وقد ينتقل هذا الصوت عبر حوامل الكاميرا إلى الأرضية حيث يصبح ضخماً، ومن أجل معالجة هذا الأمر يوضع بساط تحت حوامل الكاميرا.

وقد تصدر أصوات الأزيز عن مصابيح الفلورسينت، والطنين عن المصابيح ذات الأسلاك الرفيعة، كما قد تموء قطة فى المكان فى وقت غير مناسب.

وكابلات الصوت التى تمضى متوازية مع كابلات الكهرباء قد تصنع تداخلاً كهربياً يؤثر فى التسجيل، كما قد تلتقط كابلات الميكروفونات ترددات لاسلكية، وقد يولد موتور أو مصعد قريباً مجالاً مغناطيسياً، وقد يأتى الطنين الغامض أحياناً من شىء على الأرضية.

المؤثرات الصوتية وتراك صوت موقع التصوير

تراك المؤثرات الصوتية، أو الجو المحيط، هو التسجيل غير المتزامن للأصوات التى قد تكون مفيدة لتعزيز تراك الصوت فى مشهد ما. قد يحصل مسجل الصوت على تراك منفصل لكلب ينبح، وأية أصوات أخرى تخلق الإحساس بالمكان. وفى موقع للتصوير فى غابة، قد يتطلب الأمر الاستيقاظ مبكراً لتسجيل أصوات الطيور، وخرير ماء النهر، ولعب البط فى الماء، وحفيف الريح وهى تمضى بين أوراق الأشجار. وفى بعض الأحيان تتم الاستعانة بمكتبة صوتية تحتوى على أصوات طبيعية نادرة أو من الصعب الاقتراب من مصادرها. ومن الضرورى أن يكون مسجل الصوت مبدعاً وخلاقاً، بالإضافة إلى قوة احتمال كبيرة.

وتراك صوت موقع التصوير هو أى تراك يتم تصويره بشكل مستقل عن الصورة. وعندما يلقى الممثل سطور حواره، بينما يكون هناك صوت عابر يغطى على هذا الحوار، فإن مسجل الصوت الذكى يطلب تسجيل صوت المكان بعد أن تنتهى اللقطة مباشرة، ثم يقوم الممثل بتكرار الجزء الضائع من الحوار كما نطق به تماماً خلال التصوير. ومن خلال تسجيل هذا الموقف الصوتى تماماً يمكن توليف الكلمات على نحو ناعم ولا تكون هناك حاجة لإعادة اللقطة.

بكرة أو شريط الجو المحيط

يمكن من خلال شريط قصير مسجل للجو المحيط تغطية مشهد طويل بتكرار هذا الجزء خلال مرحلة توليف الصوت، ويمكن أن يحقق ذلك نتيجة جيدة إلا إذا تكرر صوت معين على فترات منتظمة، فصوت الضجيج على محطة أتوبيس، تتكرر فيه عطسة أو ضحكة كل ست ثوان سوف يصبح غريباً بحق. وعند تسجيل

الجو المحيط فإن مسجل الصوت ينصت جيداً للتأكد من حصوله على قدر مناسب من الصوت يخلو من مصادر الإزعاج، ومن هذا الشريط يصنع لولباً يتكرر عبر مشهد كامل فى مرحلة التوليف. ويمكن أن تجد فى مكتبة الأصوات أن تعثر على شريط الجو المحيط المناسب لفيلمك.

ومن هذه المكتبات هيئة الإذاعة البريطانية التى يمكنك من خلالها الحصول على قرص مضغوط للأصوات التى تريدها، وهناك مواقع لذلك عبر الانترنيت.

الدويلاج

يتم فى مرحلة ما بعد التصوير، وهو عالى التكلفة ويستغرق وقتاً من الزمن، وقد يقضى على الإمكانات الدرامية. وفيه يتم عرض لولب قصير من المشهد، يتكرر المرة بعد الأخرى، بينما ينطق الممثلون بسطور الحوار بشكل متزامن مع حركة الشفاة. إن الممثلين يكرهون هذه العملية، لأنها لا تستطيع أبداً استعادة الصدق العاطفى للمشهد كما حدث عند التصوير.

الفصل الرابع والثلاثون
الاستمرارية

خلال التصوير، يبذل ملاحظ السيناريو (أو ملاحظ الاستمرارية) جهداً أكبر وأطول من أى شخص آخر. إننى لم أعمل منذ سنوات طويلة مع أحد ملاحظى السيناريو، لذلك أنا مدين فى هذا الفصل لمنجم الذهب الذى أتاحه لى كتاب بات إم ميللر "ملاحظة السيناريو والاستمرارية السينمائية"، الطبعة الثالثة (فوكال بريس، ١٩٩٨.)

التنسيق وكتابة التقارير

يعمل ملاحظ السيناريو بالقرب من المخرج والمونتير، وهو يقوم بدور رئيسى لمنع أى حذف أو عدم مطابقة خلال مرحلة التصوير. هناك دائماً فى صنع الأفلام الكثير من الأخطاء الطريفة أو الضارة، وإذا لم يكن هناك ملاحظ للسيناريو فى مشروعك، حاول أن تكلف المونتير بأن يقوم بهذا العمل، فهو حريص على أن يتم التصوير بأدق قدر ممكن.

(ملاحظة للمترجم: فى الأغلب يقوم بوظيفة ملاحظة السيناريو امرأة، ويقال إن ذلك يعود إلى قدرة المرأة ـ أكثر من الرجل ـ على ملاحظة التفاصيل. لذلك فإنها تحمل اسم "اسكريبت جيرل" أو "فتاة الاسكريبت" حتى لو كان من يقوم بهذه الوظيفة رجلاً).

ويبدأ العمل فى الاستمرارية بمجرد الانتهاء من السيناريو النهائى، لكنه يصل إلى ذروته خلال مرحلة التصوير، فملاحظ السيناريو يراقب استمرارية الأزياء والإكسسوار، وكلمات وتصرفات الشخصيات. وملاحظ السيناريو المحترف يقوم

بأخذ الملاحظات فى نماذج خاصة لكل مشهد، وهذه السجلات تستخدم كدليل خلال التصوير، كما تكون فى غاية الأهمية للمونتير.

تفكيك السيناريو

تؤدى القراءة الدقيقة للسيناريو إلى قائمة لمواقع التصوير والأشخاص فى المرحلة الأولى لتفكيك وتحليل السيناريو. ومن المهم جداً ذكر الأسماء، والصفات، والسمات الجسمانية، والأفعال الصريحة (فى مقابل الأفعال التى تحدث خارج الشاشة، أو تكون متضمنة فى الماضى)، وكذلك دخول وخروج الشخصيات من المشهد.

التعاقب الزمنى

بعد ذلك يقوم ملاحظ السيناريو بعمل تعاقب زمنى للقصة، يحتوى على قفزات زمنية. وإذا كانت القصة تُروى بدون التعاقب الزمنى الطبيعى، أو من خلال العودة إلى الماضى أو القفز إلى المستقبل، فسوف يكون لذلك آثار كبيرة على عمر الشخصيات وحالتها، وبالتالى مكياجها وملابسها. ويجب على الاستمرارية فى كل الأزمنة أن تعرف أين يدور هذا الحدث أو ذاك من القصة، سواء من ناحية المكان أو الزمان، كذلك ماذا حدث للشخصيات قبل أن نراهم، وماذا سوف يحدث لهم بعد ذلك. وسجل التعاقب الزمنى مهم للحفاظ على مسار كل ذلك، وسوف يُحسب بالدقائق، والساعات، والأيام، والأعوام، حسبما تقضى القصة. فإذا كانت تدور القصة فى أربعة أيام، فسوف تكون وحدات التعاقب الزمنى هى اليوم الأول، واليوم الثانى، واليوم الثالث، واليوم الرابع، وسوف تحديد كل مشهد بالزمن الخاص به خلال اليوم. وهناك عناصر زمانية ومكانية أخرى مهمة، مثل نهار أو ليل، داخلى أو خارجى.

التخطيط للتصوير

يقوم ملاحظ السيناريو بالتنسيق بين العديد من التفاصيل الصغيرة، لذلك فإنه يحدد سمات محددة للملابس، والإكسسوار، والماكياج، ويتأكد من أن لدى مدير الإنتاج التفاصيل الدقيقة لكل مشهد. ويقوم مكتب الإنتاج كل يوم بإصدار

"الأوردرات"، التى يتم تسليمها لكل شخص مطلوب وجوده فى عمل اليوم التالى، وهذه الأوردرات تحدد المشاهد، والممثلين والأزياء، والإكسسوار، والمعدات، ووسائل ومواعيد النقل إلى موقع التصوير، وأية تدابير احتياطية خاصة أخرى.

أنواع الاستمرارية

تتضمن الاستمرارية المطابقة البسيطة بين التفاصيل من مشهد إلى آخر، لكن إذا كان هناك مشهد يأتى متأخُراً فى السيناريو، لكنه يسبق فى التعاقب الزمنى مشهداً آخر، فإنه يجب وضع ذلك فى الاعتبار للحفاظ على منطق الملاءمة والمطابقة. وهناك أيضاً استمرارية مباشرة، واستمرارية غير مباشرة:

الاستمرارية المباشرة عندما يعقب مشهد مشهداً آخر (أو لقطة تعقب لقطة أخرى)، وعلى سبيل المثال، لا يمكن أن يتبدل معطف إحدى الشخصيات عند الانتقال بين المشهدين أو اللقطتين.

الاستمرارية غير المباشرة تحدث بين المشاهد التى يفصل بينها زمن أو مشاهد أخرى. فإذا رأينا رجلاً يفرط فى شرب الخمر، ثم رأيناه بعد عدة ساعات، فتلك استمرارية غير مباشرة، فبرغم أنه يرتدى نفس الملابس فإنها أصبحت الآن قذرة ومكرمشة، وقد طالت لحيته التى لم يحلقها. وفى السرد المتوازى يمكننا أن نقطع بين قصتين، لذلك يجب أن نحافظ على استمرارية مشاهد القصة الأولى، واستمرارية مشاهد القصة الثانية.

ومهمة ملاحظ السيناريو هى مراقبة كل ما يمكن للمتفرج الواعى أن يلاحظه. وهذا الأمر يتطلب بحثاً، فقد يكتشف أحد المتفرجين أن نوع السجائر الذى يدخنه البطل لم يكن موجوداً فى زمن ومكان أحداث الفيلم، أو أن هذا النوع من الطيور لا يظهر أبداً فى فصل السنة الذى تقع فيه القصة.

الإشراف على الملابس والإكسسوار

يجب أن يعرف ملاحظ السيناريو تفاصيل الملابس بين مشهد وآخر، ويضع عينه على الملابس، والشعر، والماكياج، والإكسسوار. وهناك ثلاثة أنواع من

الإكسسوار:

إكسسوار اليد: مثل المشط، أو كراسة اليوميات، التى تمسكها الشخصية بأيديها.

إكسسوار المكان: مثل المصباح أو السرير، وهى جزء من المكان، وقد تكون لها علاقة بإحدى الشخصيات.

الإكسسوارات المستهلكة: مثل تمثال خزفى صغير، أو كوب، التى تنكسر أو تستهلك على نحو ما (لذلك يجب توفير بدائلها للاحتياج إليها إذا أعيد تصوير اللقطة).

ويجب على ملاحظ السيناريو أن يعرف ما هى الأزرار التى يجب ضمها فى البدلة، وإذا ما كان غطاء الحلة مغطياً أم مكشوفاً، وكعكة من قطعتين فى أحد المشاهد لا يمكن أن تظهر فى لقطة تالية وقد أصبحت قطعة واحدة.

تحليل الاستمرارية

يجب على ملاحظ السيناريو أن يقرأه، ويحلله، ويفككه، ويعيد قراءته، حتى يحفظ فى ذاكرته كل التفاصيل. وهو يقوم بتفكيك السيناريو على النحو الموضح فى الشكل ٢٢- ١ (انظر الفصل ٢٢) لكى يضع المشاهد بالترتيب، كلاً منها مذكوراً فيه:

مكان التصوير.

الوقت من اليوم.

معلومات عن التعاقب الزمنى.

الشخصيات.

أرقام الصفحات فى السيناريو.

الطول.

التوقيت

يمكن التنبؤ بزمن وقوع المشهد من خلال عدد الصفحات فى السيناريو، فالصفحة المعتادة تبقى على الشاشة دقيقة واحدة. ولكن مشهد فوتومونتاج قد يستمر زمناً أكبر بكثير مما هو مكتوب فى الصفحة.

وخلال التصوير، يقوم ملاحظ السيناريو باستخدام ساعة إيقاف لحساب زمن كل التقاطة فى كل مشهد، والماسترسين (اللقطة التأسيسية العامة) تعطى التوقيت الكلى. وتتبع عدد صفحات السيناريو التى تم تصويرها، وزمن عرضها على الشاشة، يتيح لطاقم الفيلم أن يعرف مدى تقدمه فى العمل، ويمكن للمنتج أن يدرك إذا ما كان هناك تأخر فى الجدول أو زيادة فى زمن المشاهد.

مراقبة الحوار

يقوم ملاحظ السيناريو بين التقاطة وأخرى بتدوين كل الكلمات التى يستخدمها الممثلون، وهو يقوم بتسجيل كل الاختلافات التى قد تسبب مشكلات فى مرحلة المونتاج. إن معلومات الحبكة تكون فى الأغلب متضمنة فى الحوار، لذلك قد يكون كارثياً أن ينطق المخبر السرى فى إحدى الالتقاطات باسم القاتل عن طريق الخطأ. كما يلاحظ ملاحظ السيناريو الإيقاع، والمعانى المتضمنة، والإحساس بين التقاطة وأخرى.

الاستمرارية الجسمانية

إذا أمسكت إحدى الشخصيات كوباً فى يدها اليمنى فى اللقطة الماستر، ولكن الكوب يظهر فى يدها اليسرى فى اللقطات الأقرب، فإن ذلك يمثل مشكلة بالنسبة للمونتير. وبالمثل، عندما تنهض شخصية خلال أحد سطور الحوار فى لقطة متوسطة، لكنها تنهض بعد هذا السطر فى لقطة عامة، فإن تلك تصبح مشكلة أخرى، ويصبح المونتاج عملية شديدة الإيلام.

إن مهمة الاستمرارية هو تنبيه الجميع إلى أية قفزات فى الاستمرارية، وعدم الاتساق فى حركة الكاميرا أو توقيتها، كما أن مهمتها هى معرفة الإمكانات المتاحة كبدائل. إن هذا يعنى ضرورة الاستعداد الجيد والملاحظة الدقيقة، طوال الوقت. وأخذ لقطات فوتوغرافية رقمية للشخصيات والأماكن قبل وبعد كل

التقاطة يتيح معرفة ماذا كان يرتدى الناس، وكيفية ارتدائهم لملابسهم، وكيف كان شعرهم يبدو. والتصوير بالفيديو يجعل ذلك أقل أهمية، لكن من المثير للدهشة أن يتأكد الممثل إذا ما كانت أزرار سترته مربوطة أو مفكوكة خلال اللقطة، إلا إذا رأى شريط الفيديو الخاص بها.

التغطية

من خلال المناقشة مع المخرج، يعرف ملاحظ السيناريو كيف ستتم تغطية المشهد، وبعد التصوير سوف يعلم كيف تمت تغطيته بالفعل وكيفية مونتاجه. لذلك يجب أن يملك ملاحظ السيناريو معرفة المونتاج والبناء الدرامى لأنهما يسيران جنباً إلى جنب مع عملية التصوير.

تحديد اللقطات فى السيناريو

كما فى الشكل ٣٠-١، الفصل ٣٠، فإن وضع علامات على السيناريو سوف يوضح كيف سيتم تفكيك المشهد إلى لقطات، ثم وضع علامة أثقل لتحديد ما تم تصويره بالفعل. كما يمكن استخدام علامات ملونة، علامة لكل شخصية، وتحديد مناطق دخولها على المشهد وخروجها منه.

موضع ملاحظ السيناريو

عادة ما يقف ملاحظ السيناريو بجوار الكاميرا لكى يرى ما تراه، لكنه قد يقف إلى جوار مونيتور الفيديو فى أحيان أخرى. وغالباً لن يكون المونيتور دقيقاً للملاحظة بما فيه الكفاية، أو أنه سوف يكون باهتاً بسبب ضوء النهار فى حالة التصوير الخارجى خلال النهار. كما أن الأحداث سوف تبدو كما لو أنها تحدث بعيداً عن الكاميرا قبل أن تظهر فى الكادر، لذلك فإن الوضع الأفضل هو الوقوف إلى جوار الكاميرا.

الفصل الخامس والثلاثون
إدارة الممثلين

يجب على المخرج أن يكون واعياً ومنتبهاً للعديد من أعمال أشخاص كثيرين فى وقت واحد. وإن طاقم عمل وممثلين متحمسين سوف يتحملون ويحققون النجاح معاً، لكن العمل -حتى فى أفضل الظروف- سوف يكون مشحوناً بالتوتر. إن فترة التصوير تحتاج إلى قدر كبير من التركيز بينما يحاول كل فرد أن يبذل أقصى جهده، وهى بالنسبة لك فترة من السعى المتواصل نحو الكمال فى التصوير، مصحوبة أحياناً أخرى بالنشوة، وأحياناً أخرى باليأس.

تنظيم العمل اليومى

الخطوة الأولى نحو تصوير ناجح هى أن يكون كل شخص مستعداً. فالتنظيم الذى يمضى بنعومة دليل على النزعة الاحترافية للممثلين والفنيين، وهو أمر مهم على نحو خاص إذا كان الأجر ضئيلاً (أو لم يكن هناك أجر على الإطلاق) لكى تحافظ على الثقة فى قيادتك للمجموعة. ويجب على وحدة الإنتاج أن تحافظ على الآتى فى حالة تجديد دائم:

الأوردرات المطبوعة للممثلين والفنيين جاهزة مقدماً.

خريطة لكيفية الوصول إلى موقع التصوير.

قائمة اتصالات بهواتف كل الأشخاص فى حالة الطوارئ.

خطط أرضية لطاقم الكاميرا.

تصميم إضاءة سابق الإعداد.

تصميم إضاءة سابق الإعداد.

إجراء بروفات مسبقة على إعدادات الكاميرا الصعبة.

الأزياء والإكسسوارات الملائمة جاهزة.

الدراسة الدقيقة لتغطية المشهد، بالتعاون مع مدير التصوير وملاحظ السيناريو.

ويجب أن يحمل مساعد الإخراج قوائم بكل شىء، حتى لا تحمله فى رأسك، ولا يكون هناك مجال للنسيان.

مهمتك ودورك

لكى تخرج فيلماً يجب أن تبدأ من الفيلم بالتفصيل فى رأسك. إنك تفككه إلى عناصره، ثم تقود الممثلين والفنانين إلى خلق كل جزء كما تريده. وطوال الوقت سوف تظهر عقبات وإمكانات، لذلك يجب أن تقوم على الدوام بتعديل الفيلم الموجود فى ذهنك. إن الممثلين والفنيين يعلمون ذلك، وعندما يلتفتون إليك بعد انتهاء اللقطة فهم يتساءلون: "هل حصلت على ما تريد؟"، وعليك أن تجيبهم بطريقة أو بأخرى. إن مهمتك ليست أن تجيبهم فقط، بل أن تقودهم أيضاً.

قلق الممثلين ومخاوفهم فى البداية

حذِّر الممثلين من أن التصوير بطىء

نبه الممثلين الذين لم يعتادوا العمل فى الأفلام أن هذا العمل بطىء بطىء بطىء. وحتى وحدة التصوير المحترفة فى مجال الأفلام الروائية الطويلة قد لا تصور إلا ما بين دقيقة وأربع دقائق من زمن العرض طوال العمل ثمان ساعات فى اليوم. أخبرهم أن يأتوا بالكتب، وأوراق اللعب، وألعاب الكلمات المتقاطعة، وأى شىء يساعدهم على ملء فترة الانتظار الحتمية الطويلة.

قبل التصوير

يعانى الممثلون من أكبر قدر من العصبية وأقل قدر من الثقة قبل أول يوم تصوير مباشرة. خذ كلاً منهم جانباً وأخبره بشىء خاص وحميم وصادق ومشجع. فى المراحل اللاحقة سوف يكون لدى هذا الممثل فهم خاص معك، وهذا التفاهم

سوف يتطور ليوصل شيئاً خاصاً إلى المتفرج، فأنت فى الحقيقة نائب أو بديل عن المتفرج فى هذه المرحلة.

التوتر وعواقبه

أياً كان مستوى الأداء الذى تحقق خلال البروفات، فقد جاء الآن أوان اختباره. إن الممثلين يشعرون كما لو أنهم فى برميل داخل شلال، لذلك فإن وضع جدول التصوير بحكمة يجعلك تضع المشاهد السهلة فى البداية كأن الممثلين فى مرحلة التسخين. سوف يكون هناك قدر كبير من التوتر فى اليوم أو اليومين الأولين، سواء كان توتراً صريحاً أو مختفياً وراء تصرفات البعض. حاول ألا تغضب من ذلك، لأنه إذا شعر أحدهم بالخوف الشديد من الفشل فقد يحول ذلك إلى مشاجرة أو تقليل من أهمية العمل. إن هذا لا يعنى -كما يعتقد الفنيون فى سرائرهم- أن الممثلين نوع طفولى. إنهم عاديون، وفى الأغلب خجولون، إنهم أناس معرضون أحياناً للقلق أو الشك فى الذات. والسبب فى أن صنع الأفلام يستغرق هذا الوقت الطويل هو أمر لا يعرفه غير الخبير بصناعة الأفلام، وسوف يبدو طاقم الفنيين مشغولين بأدواتهم وكأنهم لا يهتمون بقلق الممثلين، لذلك يجب أن تعطيهم التقدير العلنى حتى لإنجازاتهم الصغيرة، كذلك يجب أن يتعامل معهم الفنيون بدبلوماسية، وهذا سوف يصنع المعجزات لرفع روحهم المعنوية.

التقدم بسرعة وتحقيق السرعة القصوى

تقل المخاوف والقلق كلما مضت العملية نحو استقرار إيقاعها، فعندما يضبط فريق التمثيل إيقاعه مع إيقاع ومتطلبات التصوير، فإن كل ممثل يفخر بأنه أحد أفراد فريق صناعة الفيلم، ويتحسن الأداء كثيراً حتى إنك ربما تتساءل حول ملائمة ما قمت بتصويره فى وقت مبكر.

توجيه وإدارة الممثلين

بينما يمضى الممثلون علناً باحثين عن طرقهم فى متاهة المشاعر القوية، فإن المخرج يكون فى حالة معاناة صامتة هادئة بينه وبين نفسه. لقد أعطاك الممثلون ثقتهم، وبالتالى فإنك تصبح الشخص الأبوى الموثوق به والداعم لهم والمهتم بهم،

وربما تكون بداخلك تتعذب بعدم اليقين من أنك تملك السلطة على المشروع. كيف يمكنك ذلك وأنت تشعر أنك مخادع محتال؟ لذلك فأنت تلعب دور الواثق من نفسه، وهو الدور الذى يريد الجميع فى فريق صناعة الفيلم تصديقه. وأنت تستطيع أن تساعد نفسك بأن تقلل من المساحة التى تشرف عليها، بأن تكون جاهزاً ومستعداً أكثر من أى شخص آخر، وبأن تشغل الجميع بأعمالهم.

إن مسئوليتك الكبرى تكون تجاه الممثلين، واحترام الممثلين لك ينبع من الدقة والإيجاز اللذين تعكس بهما ما قام كل منهم بصنعه لتوه، ومن قدرتك على تفصيل ما سوف يقوم به بعد ذلك (الشكل ١-٢٥). إنك قائد الاوركسترا الذى يقود العازفين، وذلك هو عملك الرئيسى، لذلك تخلص من كل ما يعوقك عن القيام بهذا العمل.

إن طاقم الممثلين والفنيين قد يختبرونك على الصبر وإصدار الأحكام. والقادة عادة يواجهون تحديات تجاه سلطتهم، وخلف ما يبدو أنه موقف مجادل ومناهض، يكمن احترام وتعاطف متزايدان. وذلك الدور الأبوى غير المعتاد الذى تقوم به بتقديم الدعم والتساؤل والتحدى، قد يجعلك تشعر بالوحدة الشديدة وعدم التقدير. أنت "سلطة"، وعادة ما يقيم الأشخاص المبدعون علاقات متأرجحة مع الشخصيات المتعلقة بالسلطة.

إن كل ممثل يشعر بأن "مخرجه" وبقية الممثلين هم مؤقتاً الأشخاص الأهم فى حياته، إنهم الحلفاء الذين يقيم معهم علاقات معقدة تتضمن الحب والكراهية وكل ما بين هذين النقيضين، وهذا مسار منطقى للاستكشاف من جانب كل ممثل أو كل فنان، وأنت الحَكَم فى هذه العلاقة. إن العثور على علاقة عمل مثمرة مع السمات المرهفة فى ممثليك، هو فى حقيقته اكتشاف لأفضل طريقة لاستخدام حالتك وحالاتهم المزاجية، بينما أنت تخلق شيئاً أكبر منكم جميعاً.

ويجب عليك أن تفصل بين دور الصديق ودور المخرج مع الفنيين والممثلين. فالصديق يمكن أن يكون متسامحاً متفهماً، ولا يلقى بأحد إلى النار، بينما المخرج يحافظ على هدف المشروع، على الأقل لأنه يتضمن عمل العديد من الأشخاص

وبالتالى يتكلف الكثير من المال. إنك تقف فى مفترق الطرق، وتفعل كل ما ينبغى عليك فعله لكى تحافظ على عمل الجميع فى المشروع المشترك. وليست هناك طريقة جاهزة لإنجاز ذلك سوى أن تطلب من كل فرد أن يركز على منطقة مسئولياته، ويبقى وفياً للمشروع، وتفانيك وإخلاصك فى العمل هما نموذج القيادة هنا، والمحترفون يفهمون ذلك، وغير المحترفين لا يفهمونه. والعلاقات الإنسانية تحت الضغط تختلف وتتطور دائماً، لكن إذا كان عليك أن تختار، فالأفضل أن يحترموك لا أن يحبوك، وعندما ينتهى كل شيء على ما يرام، سوف يأتى الإعجاب والحب.

تقسيم نفسك بين الفنيين والممثلين

فى الأغلب فإن المخرج فى أفلام الطلبة يستخدم طاقماً غير مدرب من الفنيين، ويريد أن يراقب بنفسه ما يفعلونه. قاوم أن تفعل ذلك، فأنت لن تستطيع التفرغ للممثلين إلا إذا تركت مدير التصوير ومساعد الإخراج يقودان الفنيين. اعرف ماذا تريد من ممثليك، واعمل دون توقف للحصول عليه، إنهم سوف يأخذون كل انتباهك.

المراجعة السريعة

راجع مع طاقم الكاميرا الحدث الذى تتضمنه اللقطة، وطاقم الكاميرا مسئول عن حل العديد من مشكلات التكوين والإضاءة. (لهذه العملية من وجهة نظر طاقم الفنيين، انظر الفصل ٣١ حول الإعدادات الأولى للكاميرا والإضاءة). وقد يطلب مدير التصوير من بعض معاونيه الوقوف كدوبليرات لضبط الإضاءة وحركة الكاميرا، وعندما يكون الفنيون جاهزين للتصوير يأخذ المثلون أماكنهم أمام الكاميرا دون أن يكون التعب قد استولى عليهم.

قبل تصوير اللقطة

عندما ينتهى الفنيون من الإعدادات، خذ ممثليك جانباً، وأعط لكل ممثل مفاتيح عن الماضى القريب لشخصيته، وحالته العاطفية عندما يدخل المشهد. إن تلك العملية تتضمن إعطاء المعلومات والدوافع معاً، وتتطلب الإعادة مع كل إعداد

لقطة جديدة، أو حتى قبل كل التقاطة. قد يكون المشهد السابق فى ترتيب الأحداث لم يتم تصويره بعد، لذلك فأنت الوحيد الذى يعرف المضمون العاطفى للقطة التى يجرى تصويرها، وأنت وحدك الذى تستطيع أن تحكم إذا ما كان مشهد اليوم سوف يتلاءم بشكل طبيعى مع المشهد الذى ستصوره غداً.

سوف يخبرك مساعد الإخراج بهدوء حول إذا ما كانت الإعدادات جاهزة، حتى يمكن للممثلين البدء فى عملهم بأقل قدر من الانتظار. الممثلون الآن يأخذون أماكنهم، ويقوم مدير التصوير بالمراجعة الأخيرة لإعدادات الإضاءة. عندئذ تنطق بالكلمة السحرية: "أكشن". يمكن لهذه الكلمة أن تقال بعشرات الطرق، باستعجال، بتروٍّ، برفق، بتساؤل، بتحدٍّ، بشكل جارح، برتابة، بخوف. إنها يمكن أن تكون الدليل لتنفيذ اللقطة.

بعد تصوير اللقطة

بمجرد أن تنطق بكلمة "كات :"Cut

قل إذا ما كانت اللقطة سوف تُطبع (أى أنها مقبولة)، أو أنك سوف تأخذ التقاطة أخرى. إن ذلك سوف يدل الممثلين على إذا ما كان عملهم يتوجه نحو الهدف. فعندما يكون العمل جيداً سوف تنتقل إلى الأمام، وليس بإعادة العمل مرة أخرى مما سوف يبدو الوقت والطاقة.

إذا كنت سوف تمضى إلى التقاطة أخرى، أعط لممثليك أية أهداف جديدة يمكن تمثيلها، وتريد منهم تحقيقها.

قم بالتصوير قبل أن يتشتت التركيز الجماعى. الدافع والطاقة مهمان تماماً، لذلك عليك أن تتفادى أية مناقشة غير ضرورية.

وفى بعض الأحيان قد تكون إعادة اللقطة بسبب خطأ فى الصوت أو التصوير، لكنك عادة ما تريد أيضاً أداء تمثيلياً أفضل أو مختلفاً. قد يتطلب ذلك شيئاً مختلفاً من كل ممثل فى مشهد جماعى، فمن أحدهم قد تطلب منه نفس المستوى من الأداء، ومن آخر ظلالاً عاطفية مختلفة أو مستوى مختلفاً من

الطاقة، ويجب على كل ممثل أن يعرف ما تريد منه. عليك أن تتفادى أن تطلب من أى منهم أن يفعل الشىء نفسه مرة أخرى، فهذا مربك لأن الممثل بداخل آلته التمثيلية ولا يعرف ما الذى رأيته وتريد تكراره من الالتقاطة السابقة. إن جزءاً من نفسه يفكر: "إذا كان يحب ما فعلته، لماذا يطلب منى إعادته؟"، وقد يفهم أنك تريد منه استنساخ تأثير ما، لذلك يجب عليك، حتى مع الممثلين الذين أدوا جيداً، أن تعطيهم أهدافاً تجعلهم يحافظون على التطوير بدلاً من محاولة التكرار.

ويشعر الممثلون أحياناً أنه يمكنهم الأداء على نحو أفضل، فيطلبون التقاطة أخرى، وعليك أن تقرر إذا ما كان ضرورياً أم لا. إن كفاءتك تحت الضغط، فإما أن الممثل لاحظ شيئاً قد فاتك، وإما أنه يضخم شيئاً أكثر من حجمه. إن عليك أن تسمح للممثلين بتحسين الأداء، لكن طلب إعادة اللقطة قد يصبح وسواساً، أو حتى تلاعباً بقراراتك كمخرج. وإذا كنت تملك التركيز الكامل ولم تر خطأ ما، فعليك أن تقول ببساطة أن الالتقاطة الماضية جيدة ويجب الانتقال للقطة التالية. إن لقلق الممثلين وعدم ثقتهم فى أنفسهم ألف وجه.

المتطلبات والاستجابات

عدو المخرج هو الميل السلبى سهل الانخداع نحو قبول ما يقدمه الممثلون باعتباره أفضل ما يستطيعون. إنك تمثل الجمهور الأول بالنسبة للممثلين، وقد تشعر فى البداية بالذنب وعدم اليقين، إنك تقول لنفسك: كل هؤلاء الناس يقومون بالعمل من أجلى أنا العبد الفقير. إلى الله! إنك تريد إرضاءهم، وتشكرهم، وأن يحبوك، وأنت لا تستطيع حتى أن تقول لهم كم أنت ممتن لهم. إنك ترد على احتياجهم للاستحسان باحتياجك لأن يحبوك... إنها تجربة محيرة ومربكة وغير مريحة.

حاول أن تتبنى موقف الفنان الواثق الذى مازال يشعر بعدم الرضا. تعامل مع كل مشهد على أنه يخفى طبقات من المعنى تحتاج إلى قدر كبير من المهارة والإلهام للكشف عنها.

لا تلجأ أبداً لإعطاء درجات للممثلين بطريقة "كويس" و"وِحش"، وبدلاً من ذلك ركز على أن تقول لهم فى بضع كلمات ما استطاعوا توصيله بأدائهم، وهو ما سوف يختلف من التقاطة إلى أخرى. قل لهم ما تريد أن يتحقق فى اللقطة التالية، وأعطِ بعض التعليمات على انفراد لكل ممثل على حدة. وفى بعض الأحيان يمكنك على انفراد أن تناقش ملاحظ السيناريو حول انطباعاتك، فهو بدوره يراقب ظلال الأداء. لكن يجب أن تضع الثقة فى حدسك، وهو ما يعنى إفساح المجال الذهنى والعاطفى لحدسك كى يعمل.

إن الغوص نحو العمق يعنى أنك تتوقع فى الوقت الصحيح أن يؤثر فيك أداء الممثلين، وهو ما يحدث بقوة أحياناً عندما يحققون درجة كبيرة من التركيز الحقيقى، وأنت بلا جدال تشعر بهذا التركيز. أنت وهم تخلقون خلال هذه العملية الإبداعية، إنكم لا تصورون بروفة. وخذ حذرك من أن تخدع نفسك بأنك تشعر مالا تشعر به حقيقة، وهو الأمر الذى يحدث بسبب الشعور بالذنب من أنهم يعملون جاهدين بينما تجلس مثل الباشا الذى يصعب إرضاؤه. يجب أن تقاوم ذلك بطريقة ما، وإلا فإنك لن تتصرف على طبيعتك وكما يجب أن تتصرف -كأنك متفرج بعيد الصلة عن الفيلم وتريد أن يؤثر فيك. إذا لم يكن الأداء ناجحاً فليكن، وإذا كان فاشلاً فليكن ، اقبل ذلك واسأل نفسك عن السبب، هل هو الإرهاق؟ التكرار؟ أخبر ممثليك بما شعرت به. وكثيراً ما يعرف أحد الممثلين شيئاً يساعدك فى تحديد الخطأ. جرب إنعاش أهداف الأداء وتجديدها، أو خذ استراحة لشرب القهوة، ثم حاول من جديد.

ومن أجل إعادة التركيز إلى مشهد أصابه الوهن والكهولة، تساءل إذا ما كان الممثلون قد توقفوا عن الإنصات لبعضهم البعض. ذكِّر ممثليك بالإنصات، أو خذ كلاً منهم جانباً واقترح عليه تغيراً بسيطاً مهماً سوف يترك تأثيره على بقية الممثلين.

التوجيه من الأجناب عندما يصاب الأداء بالفتور

عندما يصبح المشهد ساكناً فاتراً، جرب التوجيه من الأجناب لتثير التركيز فى الممثلين. لكن هذا الأمر لن ينجح إذا أصابت الممثلين الدهشة، أو إذا كانوا غير

معتادين على هذا النوع من التوجيه، لذلك أخبرهم ألا يقطعوا التركيز فى الشخصية إذا وجهت إليهم إرشاداً ما.

إن التوجيه من الأجناب يعنى أنك فى لحظة محددة من المشهد توجه للممثلين اقتراحاً لفظياً أو تعليمات، مثل: "يا فلان، إنها تطلب منك المستحيل، إنها تنصب لك مصيدة"، وصوتك هنا يحث عملية داخلية فى الشخصية التى تخاطبها، ليمضى المشهد فى اتجاه جديد.

لقطات رد الفعل

يكون التوجيه من الأجناب مفيداً تماماً عند إخراج لقطات رد الفعل البسيطة، عندئذٍ يوجه المخرج صورة لفظية للشخصية التى ترى هذه الصورة أو تستجيب لها على الفور، أو يذكر المخرج فكرة لتتأملها الشخصية ويحصل منها على رد فعل فورى.

وعادة ما تكون أفضل ردود أفعال أشياء حقيقية، فإذا كانت على الشخصية أن تمر بسلسلة معقدة من الانفعالات بينما تسترق السمع إلى محادثة مهموسة، اطلب من الشخصيات الأخرى أن تؤدى هذه المحادثة كاملة حتى لو لم يكونوا داخل الكادر. أما إذا كانت الشخصية تنظر من النافذة، وتصدر رد فعل عند رؤية زائر قادم، فإن على الشخصية أن تقدم كل ما يمكن تخيله من رد الفعل.

إن لقطات رد الفعل مهمة إلى درجة هائلة، لأنها تقود المتفرج إلى أن يستنتج (بالأحرى: أن يخلق) الحياة الداخلية الخاصة للشخصية. كما أن لقطات رد الفعل تقدم القطعات المونتاجية المنطقية المهمة خارج السياق، والتى تسمح بتوليف وجمع أفضل الالتقاطات خلال مرحلة المونتاج. لا تقم أبداً بصرف الممثلين والفنيين من موقع التصوير دون أن تنهى تغطية كل ردود الفعال المحتملة، والقطعات المونتاجية خارج السياق، واللقطات الدخيلية .inserts

من أجل لقطة جديدة

بمجرد أن تحصل على التقاطة مقبولة، قم بإطلاع مدير التصوير على اللقطة التالية، ثم تحول إلى الممثلين. أعط لهم رد فعل إيجابياً مختصراً حول اللقطة الماضية، وابدأ فى الإعداد للقطة التالية. وقد يقرر مساعد الإخراج أن يأخذ

الممثلين جانباً لإراحتهم بينما يقوم الفنيون بإعدادات الكاميرا والإضاءة وكل شىء. لقد كان الممثلون خلال اللقطة الماضية يملكون الزمام، لكنهم فى فترة الاستراحة تلك يسقطون فى حالة من الإبهام، لأنهم يشعرون بضآلتهم النسبية بالمقارنة مع كل تلك الآلات التكنولوجية التى يجرى الإعداد بها الآن.

وضع تحديات للممثلين

أنت وممثلوك تعملون من خلال وسيط فنى يقوم أساساً على التلميح، لذلك فإن المتفرج يتوقع ظلالاً مجازية وميتافيزيقية. ومن أجل أن نتجاوز ما هو خارجى وسطحى ومعتاد، ولكى تجعلنا نرى الشعر والصراع تحت السطح، فإن عليك أن تضع تحديات للممثلين بمائة طريقة مثيرة. إن طلباتك تدفعهم إلى الإحساس بأنهم قادرون على تقديم شىء أفضل، وإن كان ذلك قد يجعلهم يشكون ويتذمرون أحياناً. قم بالتأكيد على ما هو إيجابى، واعتبر هذا التذمر بمثابة قرقعة ماكينات سفينة تزيد من سرعتها إلى الحد الأقصى. أو فكر فى الراقصين، الذين يشعرون بالألم الجسمانى وهم يحاولون أن يبدوا مدهشين وكأنهم لا يبذلون جهداً. إن ممثليك يشعرون بالألم، وعليك أن تقبل ذلك، ولا تتصور أنك تستطيع أن تجعل الجميع يشعرون دائماً بالراحة.

كل إنسان يحتاج إلى استجابة

يتعلم الممثلون خلال دراستهم وعملهم فى المسرح الاعتماد على استجابة الجمهور. وأنت الآن خلال التصوير المتفرج الوحيد بالنسبة إليهم، ولا يمكن لك بأية حال ـ خلال الالتقاطة ـ أن تظهر الاستحسان أو المتعة أو أى شىء آخر. وعندما تتوقف الكاميرا، فإن مهمتك هى أن تعطى بشكل موجز لكل منهم الإحساس الذى يريده من متفرج حقيقى.

إن الممثلين لا ينخدعون بالإيماءات الفارغة. لقد كان ذهنك مشغولاً دون إرادتك خلال التصوير، وأنت تحاول أن تتخيل الإمكانات المونتاجية للأداء الذى حصلت عليه فى الالتقاطة، لكن عليك بعد الانتهاء منها أن تقدم شيئاً ذكياً لممثليك الذين يثقون بك، فكل منهم يكون (ويجب أن يكون) واعياً بذاته إلى أقصى درجة. حاول أن تبدى الاستحسان، وسوف يومئ لك الممثلون فى امتنان.

الآن يكون طاقم الفنيين فى حاجة إليك، كما يسألك الممثلون: "ماذا سوف نفعل بعد ذلك؟"، ومدير الإنتاج إلى جانبك يسألك عن تأكيد التصوير فى موقع آخر فى الأسبوع القادم، فالمسئولون عن هذا الموقع على الهاتف، وهم يلحون فى التساؤل.

هذا هو عالم الإخراج الذى كنت تسعى إليه، لكن السحر الحقيقى فى الإخراج هو أن تترنح بسبب قلة النوم، بينما تشعر أن رأسك على وشك الانفجار.

زيادة التحميل العصبى

من المخاطر المهنية للإخراج زيادة التحميل العصبى. إنك خلال الالتقاطة، بينما تراقب الممثلين باهتمام، قد تسمع أيضاً صوت طنين أحد المصابيح أو طائرة عابرة فى السماء. هل يستطيع مسجل الصوت سماعها؟ إنه معزول فى سماعات الأذن، وقد يرد على نظرتك المتسائلة بتساؤل آخر كأنه يقول: "ماذا؟". بعد ذلك ترى حركة كاميرا تثير فيك الشك، وتتساءل إذا ما كان مشغل الكاميرا سوف يوقف التصوير. والبطلة قد تحولت فى الاتجاه الخاطئ عندما قامت من على المائدة، وذهنك يجرى متسائلاً عما إذا كان من الممكن هنا استخدام قطع مونتاجى إلى خارج السياق حتى تقطع بعد ذلك على لقطة عامة. الآن وقد ازدحم رأسك بالتساؤلات، قد يرفع مساعد الكاميرا إصبعين دلالة على أن المتبقى من الفيلم فى الكاميرا دقيقتان فقط. وعندما تنتهى الالتقاطة ينظر لك الممثلون فى انتظار رد فعلك. إنك إذا كنت تعمل بتصوير الفيديو، أو لديك مونيتور فيديو إضافى، تستطيع إعادة تشغيل الالتقاطة، لكن ذلك سوف يلقى بظلال من الشك حول كفاءتك، كما أنه سوف يضاعف جدول التصوير.

والطريقة الوحيدة هنا هى أن تكون صارماً فيما يخص استخدامك لطاقتك. فطاقم الفنيين الذى يتمتع بالكفاءة سوف يتعامل مع كل مشكلات الصوت والكاميرا والحدث، ويقدم لك تقريراً حول ما تحتاج إلى تصحيحه. وإذا كانوا بالفعل على هذه الدرجة من الكفاءة فإن عليك الاعتماد عليهم بلا خوف، أما إذا كانوا مستجدين فأنت تعمل مع فنيين أصحاب خبرة قليلة، وهو ما يؤدى إلى عدد

كبير من الأخطاء والسقطات. والأمر يعتمد على قدرتك على أن تدفع، وإذا لم تكن تستطيع فإن عليك أن تبذل جهداً مضاعفاً.

التفويض

يكمن الحل فى وضع الأولويات، وإعطاء تفويض ببعض الأعمال بقدر الإمكان، خاصة لمدير التصوير الذى يقود الفنيين. كذلك فإن مساعد الإخراج، ومدير وحدة الإنتاج، عليهما أن يتحملا كل العمل اللوجستى.

النقد وردود الأفعال والاستجابات

كن مستعداً للمشكلات الشخصية والاحتكاكات خلال التصوير، فتحت ضغط عملية التصوير قد تثور أية انتقادات أو تحيزات ظهرت خلال البروفات. وقد تكون هناك مشاهد يكرهها الممثلون، ومشاهد أخرى يفضلونها، ومشاهد تتضمن إظهار ملامح سلبية فى الشخصيات، بل ستكون هناك سطور حوار معينة تثير فى الممثل نوعاً من الحساسية والضيق. وفى المشاهد الجادة، قد يكون من الأفضل أن تسمح للممثل بصياغة سطور حواره، لكن لا تسمح بذلك إلا إذا فشلت كل المعالجات الأخرى، وافعل ذلك مرة واحدة وإلا فإن كل الممثلين سوف يريدون إعادة كتابة سطور حوارهم.

وعندما يعرف كل ممثل نقاط ضعف الممثلين الآخرين، سوف تتزايد بينهم الانتقادات وربما العداوات أيضاً. وفى بعض الأحيان يلعب ممثل وممثلة دور العاشقين بينما يكن كل منهما للآخر بغضاً شديداً، والضمان الوحيد لتجنب حدوث كارثة فى هذه الحالة هو ولاؤهما للمشروع والتزامهما بأصول الاحتراف.

إن صناعة الأفلام تمارس ضغوطاً ومتطلبات على الناس، ويجب على المخرج أن يكون مستعداً للتعامل مع كل المشاعر الإنسانية. إنك سوف تتعلم الكثير عن النفس البشرية وهى واقعة تحت الضغط، وسوف يجعلك ذلك مخرجاً أفضل، بل أيضاً إنساناً أفضل. وإذا كان ذلك يبدو مخيفاً، تسلح بالشجاعة. هناك فرص طيبة لأن تحب ممثليك ويحبوك، ولن يحدث شىء مرعب لك ـ حتى الآن.

من الممثلين

قد يكون لدى الممثلين انتقادات أو اقتراحات بشأن السيناريو أو طاقم الفنيين، أو تجاهك. إذا كان النقد أو الاقتراح مبرراً وبناءً، عليك بالإقرار به بهدوء واعمل عليه بشكل دبلوماسى دون الشعور بالذنب. وإذا كنت مخرجاً حكيماً، سوف تحاول أن تثير وتستخدم كل إبداع الأشخاص المهمين فى فريق العمل، واعياً بأن التطور والتغيير العضويين حتميان، وأنهما دائماً ما يهددان ثقة شخص ما فى نفسه، خاصة أنت.

كن مستعداً لقبول أى شىء، والتفكير فيه، وتأجيل إجراء تغيرات حتى تصبح على يقين. وإذا كانت الانتقادات والاقتراحات متعارضة مع كيان العمل ذاته، قل ذلك بشكل موضوعى بقدر ما تستطيع. إن العقل المنفتح لا يعنى أن يضع المرء نفسه فى طريق الريح تأخذه أينما تشاء، ومن الأفضل أن تنحى جانباً الاقتراحات غير العملية بأن تكون مستعداً تماماً وأن تطلب من الجميع القيام بأعمالهم حتى أنهم لن يجدوا وقتاً للانتقادات، ومع ذلك فإن هذا يجب ألا يعوق الأفكار الجادة والأصيلة والبناءة.

من الفنيين

فى بعض الأحيان، وفى الأفلام التى ينفذها طلبة، لا يكون البعض من الفنيين متمتعاً بالحكمة حتى أنهم يتفوهون بكلمات مسموعة عن أنهم يستطيعون الإخراج أفضل من المخرج. إن ذلك وضع لا يمكن التسامح معه ويجب إيقافه فوراً، فلا شىء يقلل من سلطتك أكثر من شعور الممثلين أن لجنة هى التى تقوم بالإخراج. إن إخراج الأفلام ليس، ولم يكن، ولن يكون، عملاً ديموقراطياً، ففى هذه الحالة لن تحصل إلا على دراما مرتجلة.

احترس من الفوضى بأن تضع حدوداً واضحة لكل المسئوليات قبل بدء التصوير، وكل من يحيد عن ذلك خذه جانباً وأخبره بصراحة كاملة أن يبقى فى منطقته ولا يتعداها لمناطق الآخرين، وأى من الفنيين لديه شكوى مشروعة يوجهها إلى مدير التصوير، فربما لا تستحق هذه الشكوى حتى أن تعيرها التفاتاً.

وسوف تكون هناك حالات يجب عليك فيها اتخاذ قرارات ضرورية وإن لم تعجب أفراد طاقم العمل. اتخذ هذه القرارات، ولا تعتذر عنها. إنها - مثل كل الأمور الأخرى - اختبار لإرادتك وعزيمتك، فالقرار غير المحبوب قد يكون القرار الذى يعرف الجميع أنه القرار الصائب.

الروح المعنوية، والإجهاد، والتركيز

تتداخل وتتشابك الروح المعنوية لكل من طاقم الفنيين وفريق التمثيل. وتقديمك للشكر الواجب تجاه كل فرد من أفراد الفريق هو أفضل طريقة للحفاظ على ولائهم للمشروع وتجاه بعضهم البعض. إن الجميع يعملون من أجل التقدير، والقيادة الجيدة ترضى هذا الاحتياج. ومع ذلك فإن بعض الشخصيات غير الناضجة قد تخرج عن المسار عندما يحل التعب أو تظهر مشكلة. إن العمل الزائد عن الحد يصبح عاملاً مهماً هنا، فتحت الإجهاد الشديد، يفقد الناس رباطة جأشهم، ويصبح العمل غير متقن.

حافظ على ارتفاع الروح المعنوية بالاهتمام براحة أفراد فريق العمل. يجب على قسم الإنتاج أن يحافظ على الناس فى حالة طيبة، وظروف جيدة، والتأكد من طعامهم وشرابهم ووجود حمامات لهم وأماكن راحتهم بين اللقطات. تجنب أن تعمل أكثر من أربع ساعات دون راحة، حتى لو كانت عشر دقائق لتناول القهوة. فمن خلال هذه الاهتمامات البسيطة، سوف يستنتج الممثلون والفنيون أن "الإنتاج" يهتم بهم. إنهم سوف يذهبون معك إلى نهاية الأرض إذا كانوا يشعرون بالتقدير.

ركز على الممثلين

يجد الممثلون اضطراباً كبيراً إذا شاهدوا حالة من الانشقاق بين الفنيين، لذلك حذِّر الفنيين من إظهار هذه الشقاقات علناً. إن كل ما يثير الاضطراب فى الممثلين يجب أن يبقى بعيداً عنهم، فهم معرضون لتقلبات الحالات العاطفية، ويجب أن يظل تركيزهم على عملهم.

أنت كممثل أعلى

أنت المخرج، وجديتك وتركيزك يؤسسان طابع مرحلة التصوير كلها. وإذا كنت مهزوزاً أو متراخياً، فسوف يتغلب آخرون عليك. وإذا طلبت الكثير من نفسك ومن الآخرين، ولكن مع إبداء التقدير والتشجيع والروح المرحة، فسوف تُحكم قيادة السفينة. حول أى فقد سلبى إلى طلب إيجابى لبديل. إن بصيرتك وطريقة مشاركة الفريق فيها، سوف تثير الاحترام فيهم جميعاً. إن الناس يتبعون كل من يملك بصيرة منظمة إلى أى مكان.

استخدام الأوقات الاجتماعية وفترات الراحة

خلال مرحلة التصوير، اقضِ وقتاً (خارج عملية التصوير) مع ممثليك. وأياً ما كان الإجهاد الذى تشعر به، فإن من الخطأ أن تتجاهل القلق العصبى للممثلين وتهتم فقط برفاقك من الفنيين. حاول أن تجمع بين الممثلين والفنيين معاً خلال تناول الوجبات أو فترات الراحة، فمن خلال هذه الأوقات سوف تعلم شيئاً قد يكمل أو يغير أفكارك. وتحت الظروف الجيدة، فإن عملية صنع الأفلام تثير العديد من الأفكار والإدراكات الجديدة خلال فترات عدم العمل، وهو ما يخلق إحساساً مشتركاً بالاكتشاف يربط الجميع معاً بإحساس بنشوة المغامرة، وإذا حافظت على هذا الإحساس وشجعته، فإنه سوف يوقظ وعى الجميع بأن الصحبة والتواصل العميقين يتطوران، عندها يصبح العمل متعة.

عند نهاية اليوم

اشكر كل شخص على انفراد فى نهاية كل يوم على عمله الطيب. إن هذا التقدير والاحترام يؤكدان أنك تعلم مزاياهم، كما يعنى ضمناً أنك تريد احترامهم فى المقابل. وتحت هذه الظروف فإن الناس سوف يسعدون بمنحك السلطة لأن تقوم بعملك.

لا تعرض اللقطات اليومية على الممثلين

يريد الممثلون أن يعملوا مع مخرج ذى بصيرة ورؤية، ويثقون فى طريقته فى العمل، ومتعتهم الكبرى تأتى من العمل مع شخص يستطيع أن يحصل منهم على

أكثر مما كانوا يتصورون أنه فى إمكانهم. إن هذا لن يحدث إذا سمحت للممثلين أن يروا اللقطات اليومية (انظر الفصل الخامس والعشرين فى الجزء الخاص بما لا يجب أن يراه المثلون من عملهم). الممثلون مثلنا جميعاً، يكرهون أن يروا أنفسهم على الشاشة، وعندما يحاول كل منهم أن يعدل ما يتصور أنها أخطاؤه، فسوف يبدأ فى الإخراج لنفسه بدلاً من أن يستمع إليك. إن لقطاتك الجيدة تماماً قد تصبح جزءاً من عفاريتهم التى يخوضون صراعات معها.

شاهد اللقطات اليومية مع الفنيين

ومع ذلك يجب على الفنيين أن يروا عملهم كل يوم، فهى عملية تطورية مهمة بالنسبة لهم. وإذا رأى الممثلون أن هذا يشكل نوعاً من التمييز ضدهم، أعطهم وعداً بأنك سوف تعرض عليهم النسخة الأولى بعد المونتاج لكى تُرضى فضولهم الطبيعى، ففى ذلك الحين سوف يكونون فد انتهوا بالفعل من الأداء، ولا يمكنهم تعديل ما قاموا به.

الفصل السادس والثلاثون
إدارة فريق الفنيين

إذا تأملت أسماء المشتركين فى أفلام طلبة معهد سينمائى ما خلال فترة معينة، فسوف تجدها أسماء قليلة تقوم بأدوار مختلفة من فيلم إلى آخر. إنهم يعشقون السينما لدرجة أن الواحد منهم يقوم بالإخراج فى فيلم، والكتابة وعمل الكهرباء والإضاءة وإدارة الإنتاج فى فيلم تالٍ، وهذا النوع من الناس الذى تريد أن تكونه، والنوع الذى تريد أن يكون عليه طاقم الفنيين الذين يعلمون معك.

ضع حدوداً لمسئولياتك

كما سبق لنا القول، فإن المخرجين المبتدئين يريدون الإشراف على عمل الفريق كله، وعادة ما يتم إهمال الوجود البشرى على الشاشة، بينما هو العنصر الوحيد الذى يشعر به المتفرج بحق. إن مراجعة تكوين الكادر ـ كما سوف نرى ـ أمر مهم للغاية، لكن يجب أن يرغب المخرج فى منح الفنيين وأفراد الإنتاج السيطرة على مناطق عملهم. ومن جانبهم يجب عليهم أن يكونوا واعين تماماً فى كل الأوقات، ويتخذون المبادرة الملائمة دون انتظار تعليمات صريحة.

المبادرة

ليس من السهل أن تعثر على طاقم الفنيين الذين يتخذون المبادرة ويعلمون كفريق فى وقت واحد. فالبعض منهم سوف يكون سلبياً وينتظر التعليمات، والبعض الآخر الذى مايزال متأثراً بنظام العائلة الواحدة فى معهد السينما لن يستطيع العمل إلا داخل نظام صارم كأن أحداً يراقبه ويعطيه علامات، لذلك فإنه لا يستطيع أن يتصرف بما يجب أن يعمل فى منطقته إذا استجد أمر ما، أما

البعض الآخر فيستمر فى المبادرات حتى إنه يمارس السيطرة كهدف فى حد ذاتها، لذلك فإن إحساسهم بمكانتهم يمتص جزءاً كبيراً من طاقتهم، وهو ما يعنى العجز عن المساهمة المطلوبة بالأخذ والعطاء كما يتطلب الأمر فى فريق صناعة الفيلم.

التواصل والاتصال

قبل البدء فى التصوير، يجب أن يكون كل الفنيين قد قرأوا السيناريو وطرحوا الأسئلة حوله، وشارك فى الأفكار الخاصة بمنطقة تخصصه. ويجب على المخرج أن يفهم مبادئ حرفة كل فنى، ويكون قادراً على التواصل من خلال مصطلحات هذه الحرفة. وهذا هو السبب فى أن هذا الكتاب يحتوى على الكثير حول عملية التصوير.

وبواسطتك أو واسطة من تقوم بتفويضهم، ينتظر طاقم الفنيين توجيهات إيجابية موجزة بأكبر قدر ممكن من التحذير المسبق. إن فريق الفنيين لن يتحرك للتعامل مع الأزمات إذا تم السهو عن الأشياء التى يجب مراقبتها. تجنب التفكير بصوت عالٍ، خاصة عندما يتسارع إيقاع العمل، وبدلاً من ذلك حلول الوصول إلى نتائج يمكن بها أن تصدر تعليمات عملية مختصرة يمكن التعبير عنها بالكلمات الواضحة ويفهمونها على نحو جيد ولا يسيئون تفسيرها. ودون الشعور بالمهانة اجعلهم يكررون التعليمات المعقدة حتى تتأكد من أنهم فهموها. وكل ما يمكن كتابته فمن الأفضل كتابته.

وبقدر الإمكان خلال التصوير، يجب أن يتعامل مساعد الإخراج ومدير التصوير مع كل الأسئلة التقنية المتعلقة بمرحلة التصوير. إن هذا يحررك ويجعلك تتفرغ لعملك على نحو صحيح، فعملك هو "تلبية احتياجات الممثلين والتركيز على بناء المضمون الدرامى للفيلم". وسوف يكون ملاحظ السيناريو هو حليفك المهم، برغم أنه لا يستطيع دائماً تقييم جودة الأداء، فعمله يتطلب التركيز الشديد على الكلمات، والأفعال، والمواد. ولا تنس أن تجرى مشاورات حول تغطية المشهد باللقطات الكافية، خاصة إذا أجريت تغييرات.

انظر من خلال الكاميرا

عندما يتم الإعداد للقطة جديدة، يجب أن تنظر من خلال محدد النظر viewfinderلكى تتأكد من رضاك عن الكادر عند بداية اللقطة ونهايتها، وعن كل التكوينات المهمة الأخرى خلال اللقطة. وعندما يكون هناك الكثير من الحركة خلال تغطية اللقطة، فإنك فى حاجة إلى أن تتفق مع مشغل الكاميرا حول التكوينات، والزاوية، وحجم الصورة، وما إلى ذلك (انظر الشكل ٣٦-١). سر مع الممثلين (أو مع الدوبليرات) خلال الالتقاطة، وأوقفهم عند النقاط المهمة لكى تتفق مع مشغل الكاميرا على ما يجب أن يظهر فى الكادر. ومن أجل تثبيت هذه القرارات، فإن الفنيين سوف يحتاجون إلى أن يضعوا علامات على الأرضية بالطباشير سواء للممثلين أو لعربة الكاميرا. ويجب على كل فرد أن يقف على العلامة الملائمة فى كل لحظة محددة من المشهد.

إن مثل هذا النوع من الدقة يميز بين أصحاب الخبرة وقليلى الخبرة فى فريق الممثلين وطاقم الفنيين. ومحاولة فرض المزيد من السيطرة على مجموعة قليلة الخبرة قد يكون تدريباً فى العبث يحطم معنويات الممثلين. ولأن الكادر، والتكوين، والإضاءة، وتغطية الصوت، هى عناصر البناء الشكلية التى تترجم العالم الحى وتحوله إلى سينما، يجب على المخرج أن يحافظ على أقوى صلة ممكنة مع الناتج الذى سوف يظهر على الشاشة. وعندما يكون التصوير بالفيديو (أو بالسينما مع وجود مونيتور فيديو مساعد)، فإنك تستطيع أن تشاهد الالتقاطة كلها خلال التسجيل وتعرف على الفور ما حصلت عليه. أما التصوير بالسينما مع وجود مونيتور فيديو مساعد، فإن النتيجة سوف تظل محل شك إلى أن تعود اللقطات اليومية من المعمل، عندئذ يمكن إعادة التصوير إذا اقتضى الأمر.

وعند التصوير بالسينما دون مساعدة الفيديو، فكل ما تستطيع عمله هو إعطاء تعليمات واضحة لفريق الفنيين عن طريق مدير التصوير، ثم تقف قريباً من الكاميرا حتى تعرف ما تراه الكاميرا. وبقليل من التدريب والتمرين، سوف تستطيع أن ترى من حركات مشغل الكاميرا إذا كان فى تزامن متوافق مع الحدث. وإذا لم تقم بعمل ذلك فإن هذا قد يفضى إلى صدمات عند رؤيتك للقطات اليومية، عندما يكون الأوان قد فات على إجراء تغييرات.

وإذا كنت تصور بالسينما، فيجب على مساعد الكاميرا أن يفحص بوابة الفيلم كأنه وسواس قهرى، ويقوم باختبار ليتأكد من عدم وجود بقايا من السليولويد أمام فتحة العدسة، بما قد يدمر اللقطات المصورة أو يترك «خربشة» عليها، ويتم هذا الاختبار بتمرير شريط قصير من الفيلم الخام داخل الكاميرا، وبحث جانبيه بعناية للتأكد من عدم وجود خربشة عليها.

وإذا كنت تراقب ما يحدث بواسطة مونيتور فيديو، قد يشعر الممثلون بأنك تخليت عنهم لأنك لا تقف بجوار الكاميرا لكى تكون موجوداً من أجلهم.

تحقيق التقدم

عملية التصوير تتضمن العمل والتوقف الدائمين، حيث يتم الانتظار بين لقطة وأخرى لإنجاز إعدادات الإضاءة والكاميرا، وقد يبطئ الفنيون فى عملهم فى تلك الأوقات دون أن تعلم بشكل يقينى إذا ما كان هذا الإبطاء مبالغاً فيه. ومساعد الإخراج الجيد هو الذى يمكنه أن يدرك أين يكمن عنق الزجاجة، ويحث الجميع على العمل حتى يستمر التصوير بشكل منتظم.

عندما تكون أنت وفنيوك على إنفراد

إذا كان لديك فريق صغير وحميم من الفنيين، شجعهم عندما تكون معهم على انفراد على أن يقولوا انطباعاتهم عما تم تصويره. إن البعض منهم، مثل عمال الإضاءة، وعمال الكهرباء، ومساعدى الإخراج، يقومون بعملهم قبل التصوير، ثم يقفون لملاحظة ما يتم تصويره بالفعل. إن ما يلاحظونه قد يكون مفيداً فى استكمال إحساسك بما يدور. إن لديك أهدافك التى وضعتها خلال البروفات، لكنهم يرون الحدث لأول مرة، وانطباعاتهم تجعلهم مثل الجمهور.

أما عمل الفنيين الآخرين -مثل مشغل الكاميرا، أو مدير التصوير، أو مسجل الصوت- فيتطلب تركيزاً فيما يفعلون حتى أنه لا يمكن الاعتماد عليهم فى ملاحظة التأثير الدرامى للقطة. لذلك فإنك سوف تحصل على خليط من الملاحظات، بعضها بعيد عما تريده. شجع كل الآراء، لكن لا تشعر بأن عليك أن تصد الأفكار التى تتضمن نقداً لعملك. ومع ذلك إذا كان معظم أفراد طاقم

الفنيين لديهم انتقادات تجاه الشخصية الرئيسية، فعليك أن تأخذ هذه الملاحظة بجدية.

إنهاء عمل اليوم

مع نهاية يوم العمل، اشكر كل فرد من الممثلين والفنيين شخصياً، وتأكد من أن كل شىء فى المكان الذين قمتم باستعارته للتصوير قد عاد إلى مكانه تماماً، فاهتمامك بممتلكات الآخرين يشير إلى تقديرك لهم، ويفيدك فيما إذا كنت تريد العودة إلى هذا المكان فى حالة الضرورة. إذا كان أصحاب المكان قد أبدوا الرفض فى البداية لحضور طاقم عمل الفيلم فإن هذا يعود إلى أنهم سمعوا قصصاً مرعبة حول التعامل المهمل من جانب صناع الأفلام للممتلكات.

وإذا كان فريق الفنيين صغيراً، يجب على هؤلاء أصحاب المعدات القليلة تقديم يد المساعدة لأصحاب المعدات الكثيرة (الإضاءة على سبيل المثال). إن فريق الفنيين -مثل أى فريق عمل من البشر- قد يصنفون ترتيب الأهمية، فالبعض يرى نفسه أهم من الآخر وأعلى منه رتبة، ولأنك قائد هذا الفريق يجب عليك الاهتمام بالجميع، إنك تريد حبهم وولاؤهم لك وللمشروع، وفى حالة الضرورة، قم بمساعدتهم بنفسك.

لن يكتمل عمل اليوم إلا بتنظيم عمل العمل، وتكرار تحديد المسئوليات بواسطة مساعد الإخراج ومدير وحدة الإنتاج. وإذا كنت تقوم بالتصوير الخارجى، فإن من الضرورى أن يتولى أحدهم المسئولية عن معرفة حالة الطقس، والاستعداد لجدول بديل فى حالة الظروف الطارئة. ويجب تسليم الأوردرات للممثلين والفنيين، ويجب إعادة المعدات المستأجرة، وإعادة شحن البطاريات، وتسليم اللقطات اليومية إلى المكان الذى يجب أن تذهب إليه.

اللقطات اليومية

إذا كان باستطاعتك أن ترى آخر ما قمت بعمله، فقد حان الوقت لذلك، قبل تناول عشائك. أنت مهتم بالعناصر: الأداء، وعمل الكاميرا، والإضاءة، والديكورات، والإكسسوار. إن ذلك وقت تقييم ما هو جيد وما هو ليس كذلك، وتحديد ما يجب تصحيحه والتعامل معه بشكل دبلوماسى.

الفصل السابع والثلاثون
مراقبة مراحل التصوير

الكابوس الدائم لدى المخرج هو أن يكتشف -بعد انصراف الممثلين والفنيين- أنه تم السهو عن زاوية تصوير أو لقطة مهمة، وهو الأمر المحتمل حدوثه إلى حد كبير فى الأفلام ذات الميزانية المنخفضة، حيث يقوم عدد قليل من الأشخاص يقومون لمهام عديدة. وعند العمل بسرعة وبأقل التكاليف فإنه يتم التعديل على أشياء كثيرة، فتسقط سهواً بعض اللقطات ولا يتم تصويرها، وقد تكون قائمة المراجعة ذاتها قد أصبحت سبباً فى هذا السهو لأنها أصبحت محتشدة بالتغييرات.

وعندما تمضى قصة الفيلم من خلال سلسلة من الصور، أو عندما يمضى السرد من خلال أفعال غير لفظية، فإن الإخراج والحفاظ على مسار ما تمت تغطيته يكونان بسيطين نسبياً. أما الأخطاء وغياب بعض اللقطات أو السهو عنها، فتحدث أكثر عندما تتضمن المشاهد عدة أحداث متزامنة، مثل مشهد زحام أو قتال بين أناس عديدين فى الكادر يجب الحفاظ على علاقاتهم ببعضهم البعض عند الانتقال من لقطة إلى أخرى.

وحتى المشاهد الحوارية ـ خاصة عندما تكون الشخصيات فى حالة حركة ـ قد تفجر مفاجآت غير سارة عندما يعبر التصوير محور المشهد، أو عند نسيان لقطات رد الفعل. وفى كل المواقف فإن الإجهاد والتغييرات التى تجرى فى آخر دقيقة قد تسبب الكثير من الأخطاء. وإذا كان ملاحظ السيناريو ومدير التصوير يفهمان المونتاج جيداً، فإن انتباههما وتركيزهما يصبحان مهمين للمراجعات والتوازنات كلما تقدم التصوير.

مراقبة مصادرك

فى المراحل الأولى من التصوير تتم تغطية اللقطات بشكل كاف، لكن ذلك يصبح أقل إلى درجة الخطر بالقرب من النهاية، بحيث يجسد مشكلة عند المونتاج. ولكن لا تقع فى ذلك، ضع ميزانية للإنتاج وراقب مصادر هذه الميزانية كلما أنفقت منها، وإلا فإنك سوف تصبح مثل بعثة استكشافية أكلت كل اللحم فى بداية الرحلة، ثم لم تجد إلا جلد الأحذية لتأكله فى البرية لكى تبقى على قيد الحياة.

وأياً ما كان الترتيب الذى تصور به مشاهد ولقطات الفيلم، يجب على مدير الإنتاج أن يحسب ـ يوماً بيوم ـ النسبة بين ما تم تصويره وإنفاقه والميزانية الكلية للفيلم. وعندما تعرف مبكراً أن مشهداً معقداً قد استهلك من الموارد أكثر مما كان مقدراً له، فإن ذلك سوف يدلك إما على أنه يجب عليك أن تزيد مواردك، أو أن تقلل من نفقات المشاهد الباقية، أو حتى أن تتخلى عن بعض المشاهد الأقل أهمية.

الجودة الدرامية والتقنية

هناك مستويات عديدة للإشراف على أو مراقبة الجودة الدرامية، والتى تأتى على رأس قائمة الأولويات فى اهتمام المتفرج بفيلمك.

عند التصوير بالسينما بدون مراقبة بالفيديو: إذا لم تشاهد اللقطات اليومية حتى نهاية مرحلة التصوير، فإن هذا يعنى أنك تعتمد على انطباعات ذاتية ومحدودة خلال عملية التصوير. لكن هذا قد يكون هو الحل العملى إذا كنت تعمل مع وحدة للأفلام منخفضة الميزانية وفى موقع تصوير بعيد، لكن المخاطر سوف تكون مضاعفة فى هذه الحالة. فبدون مشاهدة اللقطات اليومية، لن تكون لديك فرصة لمراجعة الأخطاء المحتملة الآتية:

الأداء (المستوى، المصداقية، الاتساق، العلاقة بين لقطة وأخرى أو مشهد وآخر).

الحدث (الاستمرارية).

عمل الكاميرا (الدقة، محدد المنظر، مشكلات البؤرة، الخربشة على السليولويد، الصورة المهتزة، أو حركة الكاميرا غير الدقيقة، التفاوت فى التعريض للضوء).

الإضاءة (إضاءة غير كافية أو غير متسقة).

الصوت (الجودة، الاتساق).

وعرض اللقطات اليومية دون صوت هو أمر أفضل من ألا تراها على الإطلاق، لكن يجب عليك بالفعل أن تراها مع الصوت. وعمل شريط فيديو من خلال التليسين ومشاهدتها على آلة عرض فيديو فى موقع التصوير هو الحل الأفضل عندما لا يكون هناك آلة عرض ذات نظام ثنائى، وفى هذه الحالة سوف يأخذ كل من طاقمى الكاميرا والصوت فكرة غائمة عما يمثله عملهما، لكنه سوف يتيح لك معرفة معلومات أساسية عما تم بالنسبة للتمثيل، والتغطية، والاستمرارية، والتعامل مع الكاميرا، والتكوين، وما إلى ذلك، وإن كان من الصعب بهذه الطريقة الحكم على جودة الإضاءة والصوت.

عند التصوير بالفيديو الرقمى، أو بالسينما مع وجود مراقبة بالفيديو: يجب على وحدة العمل مشاهدة اللقطات اليومية حتى يتسنى إعادة التصوير قبل تفكيك الديكور، أو قبل أن تصبح إعادة بناء الإضاءة أمراً صعباً. وحتى لو كان طاقم العمل قد استبد به التعب، فسوف ينبعث فيه الحماس عند رؤية عمله. وكما سبق القول فإن عليك أن تقوم -بحزم ولكن بأدب- باستبعاد الممثلين بأن تقول لهم أن تلك مراجعة تقنية لوحدة الفنيين فقط.

جودة جزء تم مونتاجه: لأن المونتاج الكومبيوترى أصبح الآن ممكناً فى أى مكان، يمكن للمونتير أن يصحب وحدة التصوير، ويقوم بتخزين اللقطات اليومية بشكل رقمى عند حصوله على الشرائط، وبذلك يمكن تجميع عمل اليوم فى ساعة أو ساعتين. ويمكن للوحدة عندئذ أن تشاهد عملها الأخير على هيئة موجز أولى قبل تفكيك الديكور. ومن خلال المونتاج يتضح إذا كانت هناك عدم مطابقة

بين اللقطات، سواء فى عدم اتساق التمثيل، أو الإضاءة، أو التكوين، أو الصوت، أو الاستمرارية، وعند ظهور أية أخطاء فإنه يمكن تصحيحها أو تحسينها فى تصوير اللقطات التالية. والأكثر أهمية فى هذا كله أن المخرج يستطيع أن يرى إذا كان الأداء متسقاً ومضبوطاً، ومحققاً للأسلوب المطلوب. ولأن المونتير يقوم بهذه الطريقة بتجميع اللقطات أولاً بأول، فسوف يستطيع بسرعة أن ينجز نسخة أولية للفيلم بتجميع هذه الأجزاء معاً، وذلك خلال أيام بعد نهاية التصوير.

إن تلك الطريقة تتفادى التأخير لأسابيع أو شهور من أجل الحصول على نسخة العمل (النسخة الموجبة التى يستخدمها المونتير للقيام بالمونتاج، كما يستطيع طاقم التصوير أن يرى عمله ويتأكد من جودته.

تحقيق أهداف رؤية المخرج

الخطر الأكبر الذى يواجه المخرج هو الإجهاد، وما يترتب عنه من سهو أو إغفال، ومن السهل أن تقع فى الخطأ القاتل بالانشغال بتسهيل الأمور الإنتاجية والإسراع فيها على حساب مسئولياتك الرئيسية. إن هناك أسئلة كبرى، قد تكون شديدة الوضوح حتى أنك لا تراها: هل أنا أحقق أهداف رؤيتى كمخرج للعمل الفنى؟ هل لدىّ فيلم؟ (انظر الشكل ٢٧-١ .(إن من الصعب قياس النجاح إلا من خلال معايير ذاتية غير يقينية، لذلك اجعل الأمر أكثر سهولة بتفكيك أهداف رؤيتك إلى سلسلة من الأهداف المحددة.

الوضوح الدرامى: علامة الأداء الناجح هى أنك عندما تقف إلى جوار الكاميرا تشعر بما سوف يشعر به المتفرج، وعندما يكون الأداء حقيقياً فإنه يستولى عليك، أما إذا ظلت تبحث عن معناه فإن هناك شيئاً مفقوداً وعليك أن تتصرف لتحقيقه.

إن توجيه ممثلى السينما والإخراج لهم يعنيان الحصول على تفاصيل واضحة من حياتهم الداخلية وحياتهم الخارجية. وأنت تراقب ممثليك بعين الصقر لكى ترى إذا ما كانوا يحافظون على تفاصيل ووضوح الأداء كما تريده. إنه أمر شاق إلى حد كبير، وقد يجعلك معرَّضاً للتشتت بسهولة، لذلك فإن كتابة ملاحظات

مختصرة وسريعة سوف يجعلك تتفادى فقدان التحكم فى الأداء. (انظر الفصل ٣٠ عن «البرشام»).

والوجود الإنسانى المؤثر على الشاشة بسيط إلى درجة خادعة: فعندما يشعر الممثلون حقيقة بما تشعر به الشخصية، فأنت والمتفرج سوف تشعران بذلك أيضاً. أما إذا فشل الممثلون فى ذلك أو زيفوه، فإن عليك أن تأخذهم إلى مكان يمكنهم فيه إعادة التواصل مع أفكار الشخصية، وأفعالها، ومشاعرها، وهو أمر يختلف فى العادة من ممثل إلى آخر.

النص الفرعى (المعنى المتضمن بين السطور): كل اللقطات من كل الزوايا فى كل المشاهد لا يمكن التنبؤ بنتائجها، وهذا هو السبب فى أن عليك أن تحافظ على تركيز وحساسية عاليين إذا أردت تفسير ظلال النص بمعنى دقيق. إن المخرج الذى يتطلع فقط إلى ما هو متوقع، أو يسمح لتركيزه بأن يطوف هنا وهناك، سوف يفقد الهدف. فبعد أن يقوم الممثلون مباشرة بأداء التقاطة، عليك على الفور أن تصف معناها المتضمن الخفى، وهو أمر يختلف من لقطة إلى أخرى، ويمكنه أن يتطور فى المشاهد الطويلة ذات الزوايا المتعددة إلى شىء يشكل تماسك المشهد ووحدته عندما يتم مونتاج اللقطات معاً.

والمخرج المثالى هو متفرج شديد الحساسية، ذو ذهن مرتب وواضح، وقادر على تفسير ما رآه وشعر به لتوه. هل أقنعنى الممثل حقاً بأنه تائه ضائع؟ هل هى تخادع عندما تقول أنها سوف ترحل؟ وذلك ـ بكلمات قليلة أو بدون كلمات ـ هو ما يحتاج ممثلوك إلى أن يعرفوه أكثر من أى شىء آخر. وإذا شعروا أو فعلوا شيئاً مختلفاً (عما تقوله سطور حوارهم ـ المترجم)، فربما يعلمون ذلك، لكنهم لا يعلمون بالضرورة إذا ما كان ذلك قد وصلك، وأنت باعتبارك متفرجهم الأول، يجب أن يكون قادراً على استخلاص انطباعات متماسكة موثوق بها من ذاتك، وتنقل هذه الانطباعات إليهم بكلمات قليلة أو بدون كلمات.

إليك انطباعان داخليان نموذجيان تجاه التقاطتين من مشهد يدور على محطة أتوبيس. ففى وقت متأخر من الليل، هناك مسافران وحيدان يبدآن محادثة

عابرة، والحدث والحوار فى الالتقاطتين لا يتغيران، ومع ذلك فإن كل التقاطة تثير انطباعاً مختلفاً لدى المتفرج الواعى. ففى إحدى الالتقاطتين، هناك شخصان فاشلان يقوم كل منهما - دون حماس - بتقدير قيمة الآخر وتكوين رأى عنه، أما فى الالتقاطة الأخرى، هناك شخصان محبطان ساخطان يتبادلان الكلمات دون أن يعبآ حقاً بإجراء حوار. إنك تسأل نفسك: ما هى الحقيقة التى عبر عنها الأداء؟ والإجابة فى الالتقاطة الأولى هى "إنك تستخف بالآخرين من خلال نقط ضعفك"، وفى الالتقاطة الثانية أن "الأشخاص الذين يعيشون الاغتراب يعزلون أنفسهم عندما يجتمعون مع الآخرين". وإذا أردت تشبيهاً فإن الالتقاطة الأولى تشبه قطين يدوران حول بعضهما البعض، والالتقاطة الثانية تشبه اثنين من المحكوم عليهم بالانشغال الشاقة لا يعبآن أن يشاركا زملاءهما هما تكسير الصخور.

إن هذه الإجابات تكشف بتلقائية كاملة عن معانٍ متضمنة مختلفة، فى باطن الأداء فى كل التقاطة، وأنت لا تستطيع التقاط هذه الاختلافات فقط عندما تكون واعياً بظلال اللحظة، اللحظة الحقيقية والعابرة، وليست اللحظة النظرية.

جدليات المشهد (عناصر الصراع فيه): مع التكرار، قد تسقط المشاهد فى حالة رتيبة فاترة، وقد تصبح أنت ميالاً لأن تدع الأمور تمضى. لذلك يجب عليك أن تتأكد من أن جدليات كل مشهد واضحة تماماً، وأنا أعنى بهذا الاستقطابات المتضادة لإرادة ورأى كل شخصية فى مواجهة الشخصيات الأخرى، ومواجهة كل حركة مع الحركات الأخرى، والأفكار فى مواجهة الأفكار، وحتى أجزاء من الشخص فى مواجهة أجزاء أخرى من ذاته. إن تلك هى الضغوط والتوترات غير القابلة للحل، والتى تقف مثل أعمدة بناء جسر هائل.

والبحث داخل ذاتك هو الطريقة الوحيدة للدخول إلى هذه الغرفة المعزولة حيث تعيش الذات التى تشعر وتفكر من خلال الحدس، وهى الجزء من نفسك الذى يعلم الصفات والمعانى الكامنة فى المشهد، ويجب أن تكون صارماً مع ذاتك، وأنت تصل إلى ما تعرفه هذه الذات، وعندئذ يمكنك أن تقرر ما سوف تفعل

لإصلاح الهوة بين ما تقصد وما تم إنجازه. وسوف يعلم ممثلوك أيضاً بشكل غريزى متى تكون على حق، وساعتها سوف يزيد احترامهم لك.

قياس التطور فى العمل

لا تحتفظ فى ذهنك بأى شىء يمكن أن تضعه على الورق كقائمة للمراجعة. إن تلك القوائم تنقذ حياتك عندما تتوه بسبب استغراق التصوير فترة طويلة، لأنك تصبح عندئذ متعباً بحيث لا تستطيع أن تفكر أو تشعر. راجع الملاحظات التى كتبتها فى "برشام" حتى لا تضيع الجهد فى التنقيب فى ذاكرتك عن أهدافك. راجع هذه الملاحظات عند بدء تصوير المشهد، وراجعها مرة أخرى عند الختام.

هل قمت بتغطية كل بند فى هذه الملاحظات؟ هل هناك آثار جديدة على المشاهد التى سوف تأتى بعد ذلك؟

وفى كل مرحلة، قم بتقييم إذا ما كنت قد ربحت أم خسرت. إن ذلك عمل صعب ويجعلك تشعر بالوحدة، لأن ما تراه يحدث أمام الكاميرا لا يكون فى العادة ناجحاً فى إثارة الانفعالات فيك، وعندما تتوقع أن يحدث شىء إبداعى تنتابك الشكوك التى لا تستطيع أن تجعل أحداً يشاركك فيها.

واللقطات اليومية تكشف لك على الشاشة بشكل متفاوت أكثر مما رأيته وأنت بجوار الكاميرا، ويكمن فى هذا الأمر عنصر سلبى، فأداء بارع لممثل أمام الكاميرا قد يصبح باهتاً على الشاشة. وإذا شككت فى ذلك أثناء التصوير، اطلب مزيداً من الالتقاطات، ووجه الممثلين إلى البحث عن مشاعر أكثر صدقاً وتحكماً. وكلما زاد عدم يقينك من حكمك، قد بقدر أكبر من التغطية حتى تكون لديك بدائل أكثر عند القيام بالمونتاج.

الذهاب إلى ما هو أبعد من الواقعية

عندما تذهب إلى ما هو أبعد من حرفية تسجيل الواقع، فإن عملك يقيم صلات مع الأشكال الفنية الرائدة والشقيقة لفن السينما، مثل الموسيقى،

والرقص، والمسرح، والأدب. وليست هناك وصفة جاهزة لتحقيق ذلك، وللأسف فإنك لن تعلم إذا ما كانت الخطة التى وضعتها -بكتابة السيناريو، وإجراء البروفات، والإعداد قبل مرحلة التصوير- قد نجحت إلا عندما يكون الفيلم فى طريقه نحو المونتاج الكامل. إن الحياة الداخلية لفيلمك تأتى فى النهاية من حياة وروح ممثليك، ومن الحالة المزاجية والتفاعل بين الجميع، ومن تجاور المواد، ومن التوزيع الأوركسترالى لها. كما أن هذه الحياة تنبع من خلال الإضاءة والديكور المعبرين، والتكوين الصوتى، والموسيقى، وكل ما له صلة بالفيلم. وبطريقة ما فإن الفيلم يحقق هويته المعقدة بنفسه.

إذا كنت تريد التحكم الكامل فى كل مراحل العمل، فعليك أن تتوجه إلى فن التحريك، إما إذا كنت مستعداً للمقامرة بما هو ميتافيزيقى، وتتكيف مع ما هو غير متوقع، فإنك سوف تحب إخراج الأفلام الروائية. وإذا كنت تحب بحق فكرة المصادفات والارتجالات كعناصر من تكوين صناعة القصة، فعليك القيام بصنع أفلام تسجيلية بأسلوب سينما الحقيقة كمقدمة لتناول أكثر ارتجالاً فى عالم السينما الروائية. وإعطاؤك الأولوية لممثليك وللصدفة سوف يضعانك فى صحبة مميزة تماماً.

التخلى عن السيطرة والتحكم

السيطرة الفنية مفهوم يحمل فى باطنه مفارقة، لأنه يتطلب عند مرحلة معينة خلال مرحلة ما بعد التصوير ـ أو حتى قبل ذلك ـ أن تجد نفسك وقد تخليت عن السيطرة من أجل حقيقة أعلى بدأ الفيلم فى إظهارها. إن الأمر يسير على هذا النحو: إن المشاهد تبدأ عند تجمعها فى فرض متطلباتها، إنها تملى شروطها عليك وعلى المونتير، إنها تريد أن تتجسد فى شكلها النهائى. ومثل الطفل الذى يكبر شيئاً فشيئاً، فإن الفيلم يبدأ فى تأكيد شخصيته، وتكوين ذاته بتكاملها ونقاط ضعفها، بل يبدأ فى الإعلان عن قراراته المستقلة عنك.

وفى النهاية، وبقدر من الصدمة والبهجة، سوف تجد نفسك تساعد فيلمك على أن يصنع نفسه.

إن مثل هذا الاستسلام للعمل الفنى قد يكون مطلوباً أحياناً خلال مرحلة التصوير. والموقف النموذجى لذلك هو عندما يقدم أحد الممثلين سمة مثيرة وغير متوقعة تؤثر على إمكانات الشخصية، أو عندما يأخذ الموقف الدرامى إلى اتجاه جديد خلال التصوير. إن عليك أن تقرر: هل أمسك بالعنان بقوة، أم أقر الاتجاه الجديد وأذهب معه؟ وأياً ما كان قرارك فإنه سوف يؤثر على بقية الممثلين، وسوف يضع سلطتك على خط النار إذا لم يحبوا ما يحدث. ومع ذلك فإن رفض هذه المصادفات المراوغة التى تظهر فجأة سوف يجعلك تفضل الأمان أكثر من الحياة، وهى سمة من سمات الدراما الحقيقية. إن الإخراج لا يخلو أبداً من مآزق أخلاقية، أو من اللجوء إلى التنازل والرضا بحلول وسط.

حافظ على راوى القصة حياً

سبق لنا التحليل العميق لرؤية المؤلف فى الجزء ٤" الجماليات وانتماء الفيلم للمخرج". وأن تضع فى الفيلم رؤيتك هو أن تبحث عن إعادة خلق عنصر ما من تجربتك الداخلية فى أعماقك، وتسعى إلى الامتداد بهذه التجربة إلى الآخرين. لقد قال صديقى لويس ديكون ذات مرة: "لا شىء حقيقى حتى أكتب عنه". إننا نستخدم وسيطاً فنياً لكى نحول رحلة سابقة إلى حقيقة، بالنسبة لنا وبالنسبة للمتفرج. وعندما يؤثر عملنا الفنى فى الآخرين، فهم يقررون بعنصر ما من أعماق ذاتنا، عنصر لا نستطيع الإيمان به وحدنا.

ولكى تخرج قصة ذات معنى خاص، يجب عليك أن تجعل الشاهد السلبى على أحداث القصة ينهض، ويصبح راوياً إيجابياً لها. فشغف وذكاء راوى القصة يأخذاننا إلى ما وراء الواقع السطحى، لكن نرى معناه الكامن، وأنت تفعل ذلك من خلال تحدى وإثارة ممثليك. وأنت كمخرج تلعب الدور الأكثر أهمية: دور راوى القصة غير المرئى لكنه موجود دائماً وفى كل مكان. وإذا فقدت رؤيتك للسبب الذى توجد القصة من أجله، وما يمكن ويجب أن يكون عليه الفيلم، فإن الفيلم سوف يفقد طريقه. وعند كل مرحلة من مراحل الفيلم، قلب من هو الذى سوف نرى من خلاله؟ وبواسطة أى عينين وعقل سوف نشاهد ما يدور؟ من الذى سوف

يدمى قلوبنا، وعند أية لحظات محددة؟ ما الذى يجب على المتفرج أن يعلمه ويشعر به عند النهاية؟

إن المشاهد الحوارية هى الرمال المتحركة التى تغوص عندها هوية القصة بسهولة وتغيب عن الأنظار، وهذا هو السبب فى أن جزءاً كبيراً من هذا الكتاب يتناول التفاعل بين الشخصيات. ولكى تتفادى ذلك، قم بتصوير تغطية كاملة حتى تتيح إمكانات التشكيل فى غرفة المونتاج، فعندما تقوم بالتغطية من خلال إعدادات واحدة للكاميرا والميزانسين، فإنه لن يمكنك إجراء تغييرات فى وجهة النظر أو الإيقاع أو ردود الفعل، لذلك يجب عليك تصوير بدائل إذا لم تفلح فى تحقيق ما خططت له.

تقارير التكاليف

أنت كمخرج تتعامل مع ما هو إنسانى، وروحى، وما لا يمكن وصفه أو تقديره بشكل مادى. لكن كل قراراتك تتم ترجمتها إلى فواتير، وتكاليف متغيرة، وجداول، ومعدلات. وفى كل يوم من أيام التصوير سوف تكون إدارة الإنتاج فى أعقابك. هل التصوير يمضى تحت الميزانية أم فوقها؟ (فى حدود الميزانية أم تخطاها؟). وإذا كنت قد تخطيت الميزانية عند هذه النقطة، ماذا سوف تفعل؟ ربما سوف تضطر إلى أن تصور المشهد الأخير دون استخدام رافعة الكاميرا (الكرين)...

عند نهاية مرحلة التصوير

لقد قمت قبل بداية التصوير بإقامة حفل صغير للتعارف وذوبان للجليد بين فريق العمل، والآن عليك عند نهاية التصوير أن تجتمع بالجميع وتقدم لهم التهنئة. إذا لم يكن هناك مال كاف لهذا الاجتماع، فليأت كل منكم بطبقه المفضل أو يحضر مشروباً أو حلوى، ويجب أن يقوم شخص ما بتنظيم ذلك حتى لا تكتشف أن هناك صنفاً زائداً عن الحاجة ولا يوجد صنف ضرورى آخر. لاحظ أن الجميع أصبحوا مختلفين بعد هذه الرحلة المشتركة بكل ما فيها من التوافقات والاختلافات.

وعندما ينتهى التصوير، سوف يسترخى دورك قليلاً. إن ذلك سوف يؤثر على نفسيتك على نحو أقسى مما تتصور، والكثير من المخرجين يشعرون عند نهاية التصوير بالاكتئاب، بل وحتى المرض الجسمانى.

الجزء السابع

مرحلة ما بعد التصوير

مرحلة ما بعد التصوير هى المرحلة التى تتحول فيها اللقطات والشرائط الصوتية اليومية إلى الفيلم الذى يراه المتفرج. وهكذا فإن عملية المونتاج هى البوتقة لعملية صنع الفيلم، فالمونتاج - أو وجودك خلال عملية المونتاج - سوف يعلمك أكثر الأشياء حول الإخراج.

ويغطى الجزء السابع (من الفصل الثامن والثلاثين إلى الرابع والأربعين) هذه المرحلة، حيث المواد الخام تتحول إلى حكاية متقنة. ولأن التقنية الرقمية فى المونتاج تشجع التجريب، ولأن المونتيرين اليوم أصبحوا عارفين باللغة السينمائية، فإن تلك المرحلة تؤدى فى العادة جيداً حتى بواسطة المستجدين.

وهدفى فى فصول هذا الجزء ليس مناقشة طرائق المونتاج أو برامجه الكومبيوترية بقدر اهتمامى بوصف خطوات عملية المونتاج، ومناقشة ما يمكن أن تتوقع من هذه العملية الفنية ومن تطور عملك. إنها مرحلة مهمة ومثيرة، وفى السينما التسجيلية يعتبر المونتير مخرجاً ثانياً، أما السينما التسجيلية فإنه يستطيع أن يملك تلك القدرة الإبداعية إذا أتيحت له التغطية الكافية. إن السينما وسيط مطواع على درجة لا يمكن تخيلها، وبرغم انك لا تستطيع أن تحسن أداءً ضعيفاً فى إحدى اللقطات، فإن المونتيرين يحققون دائماً المعجزات على مستوى السرد، حيث تستطيع القوة الدافعة للسرد أن تخفى بعض نقاط الضعف هنا وهناك.

الفصل الثامن والثلاثون
التحضير للمونتاج

معظم العمليات التى توصف فى هذا الفصل هى مسئولية المونتير، لكن إذا أرد المخرج أن يحصل على أفضل فيلم فإنه يجب عليه أن يعرف ماذا يمكن له أن يتوقع من مرحلة ما بعد التصوير. إن المونتاج ليس مجرد تجميع، كما توحى أسطورة هيتشكوك، لكنه أقرب إلى الحصول على أداء موسيقى بارع من مجموعة من التسجيلات غير الدقيقة وغير الكاملة المتداخلة. وهو ما يتطلب أن ترى، وتسمع، وتكيف، وتفكر، وتتخيل، بينما تحاول أن تستخلص ما هو أفضل من إمكانية فيلمك.

ولأن المونتيرين يتعاملون مع بناء السرد وتدفقه، فإن المونتاج طريق شائع لاحتراف الإخراج. وبعض المخرجين المشهورين يقومون بالمونتاج أيضاً، نذكر من بينهم آلتمان، وأنطونيونى، وبونويل، وكابرا، وكوبولا، وإيزنشتين، وفورد، وجودار، وجريفيث، وهوكس، وهيرتزوج، وهيتشكوك، وهيوستون. وكما تلاحظ فإنهم جميعاً من الرجال، ومن الواضح أن جمهور السينما مستعد لتحقيق بعض المساواة.

فريق العمل فى مرحلة ما بعد التصوير

هؤلاء الذين يشكلون الفريق الكامل لما بعد التصوير يتضمنون المونتير، ومساعدى المونتير، ومونتير الصوت وفريقه، والمؤلف الموسيقى، ومونتير الموسيقى، ومهندسى المزج الصوتى. وسوف نتناول عمل المؤلف الموسيقى فى الفصل الثانى والأربعين" تناول الموسيقى"، لكن عمل بقية الفريق يبدأ فى هذا

الفصل. ويرأس المونتير هذا الفريق، وصفات المونتير وتركيزه تمثل كل فريق العمل فى مرحلة ما بعد التصوير.

المونتير

يتلقى التعليمات من المخرج ويقدم التقارير له خلال صنعه نسخة المخرج، ولكن أيضاً إلى المنتج إذا كان مطلوباً إجراء تغييرات لصنع نسخة المخرج. ومن أجل هذه الفوارق، عد إلى الفصل الأول "عالم الإخراج السينمائى".

وهو مسئول عن اتخاذ كل القرارات العملية والجمالية خلال بنائه للفيلم من اللقطات اليومية. وهو يشرف على كل فريق عمل ما بعد التصوير، بدءاً من أول تجميع للقطات وحتى آخر الأعمال فى المعمل أو على الأجهزة الرقمية. قد تكون مادة اللقطات -على سبيل المثال- مسلية فى مضمونها لكنها تفتقد التصميم، ولذلك فإن تصلح لطيف واسع من إمكانات التفسير. وعلى المونتير أن يقوم دائماً بالتقييم الذاتى المسئول. وفى الفيلم التسجيلى، أو الفيلم الروائى القائم على الارتجال، يعتبر المونتير هو المخرج الثانى. وحتى فى الفيلم الروائى ذى السيناريو المحكم، يحتاج المونتير إلى البصيرة والثقة لكى يعرف أين يجرى التعديلات على الأهداف الأصلية لكى يحقق على نحو أفضل احتياجات الفيلم. لهذا فإن المونتير دائماً بعيد عن أن يكون متبعًا اتباعاً للسيناريو، وهو فى ذلك يشبه موسيقى الجاز التى ليست مجرد لعب النغمات. لذلك فإن التأليف الموسيقى هو التشبيه الأقرب لعمل المونتير، والكثير من المونتيرين يعشقون سماع الموسيقى بشكل دائم.

السمات الشخصية: المونتير الجيد شخص صبور، منظم جداً، يرضى بأن يجرب بلا نهاية، ودبلوماسى فى الحصول على ما يريده. كما أن مساعدى المونتير وفنيى الصوت يتسمون أيضاً بهذه الصفات. والمونتير الحاذق هو شخص له قدرة على تكوين رؤية حول العمل الفنى يستخلصها من المادة الموجودة. والمونتيرون بارعون فى العثور على إمكانات أكثر فى أداء الممثلين أو إيقاع السرد والبناء. وبينما لا يرى المخرج شيئاً سوى نواياه وأهدافه، فإن المونتير - الذى لم يحضر التصوير- يتعامل مع المادة بعين غير متحيزة كأنها عين المتفرج، ولذلك فإنهم

يستطيعون إخبار المخرج بالإمكانات والمشكلات الكامنة فى المادة الخام (اللقطات التى تم تصويرها). وقد يكون المونتير منعزلاً وغير قادر على التواصل مع الآخرين خلال عمله، إذ تستحوذ عليه التفاصيل التى لا يستطيع أن يتجاهل إحداها. وطبيعة عمل المونتير تسمح له بأن يفكر بعمق ولوقت ممتد، وذلك جزء مما يضفى عليه قيمة. والمخرجون المشهورون يفضلون العمل مع مونتير محدد يصحبهم من فيلم إلى آخر.

عملية مونتاج السينما والفيديو

فى مونتاج السينما والفيديو غير الخطى، فإن أى جزء من النسخة التى تم توليفها يمكن استبداله، أو نقله، أو ضبط طوله، وهناك أنظمة كومبيوترية عديدة لتحقيق ذلك، مثل أفيد أو فاينال كات. وفى حالة السينما فإن اللقطات يتم تحويلها إلى نظام رقمى باستخدام آلة التليسين، وفى حالة الفيديو تكون اللقطات رقمية بالفعل، وفى الحالتين يتم تخزين المادة فى صورة رقمية على القرص الصلب لكومبيوتر المونتاج. ثم تتجمع اللقطات فى سلسلة من "القصاصات" يحمل كل منها عنواناً ورقماً، وتُنظم على خط زمنى، حيث يمكنك الدخول إلى أية نقطة لتنقل لو تطيل أو تقلص المادة الموجودة. إن ذلك كان يتم مع السليولويد باستخدام آلة للقص واللصق فى نسخة العمل، مع وجود آلة لتحقيق التزامن بين الصورة والصوت، وذلك باستخدام أنواع مثل "ستينبيك" أو "موفيولا".

ومن بين أنظمة المونتاج اللاخطية كان نظام أفيد مبكراً، ومايزال متطوراً فى أدائه وسهولة استخدامه، لكنه عالى التكلفة خاصة فى صيانته. وردت أفيد على المنافسة بنظام أفيد إكسبريس برو، الذى يملكْ ميزة العمل على كومبيوترات ماك والكومبيوترات الشخصية على السواء (الشكل ٣٨-١). ونظم أبيل، وأفيد، وأدوبى تدعمها شركات قوية تخدم الأسواق العالمية، لذلك فإن المتوقع بقاءها على الساحة طويلاً، وأسعارها المتهاودة وقدراتها المتزايدة تجعلها صالحة تماماً لصنع الأفلام الروائية فى عالم المحترفين.

وأياً ما كان النظام الذى تختاره، فإن هناك الكثير لتتعلمه عنها، وسوف تظل تتعلم لفترة طويلة، لذلك حافظ على كتب إرشادات العمل عليها ودون أن تخجل

من ذلك، مثل كتاب هيلموت كوبلر "فاينال كات برو إتش دى للمبتدئين" (وايلى، ٢٠٠٤(يبوميزة الكتاب أنه لا يفترض معرفتك السابقة، ويحتوى على مواد مفهرسة ومتسقة (وهذا أمر مهم حقاً) ومزودة بالصور التوضيحية، والكتاب يعرف أنك تريد أن تتعلم المونتاج، لا أن تصمم برامج كومبيوترية.

نظرة عامة على مرحلة ما بعد التصوير

يقوم المونتير بالإشراف على مجموعة عمل ما بعد التصوير سواء بالسينما أو الفيديو، والتى تقوم بالعديد من المهام. وعند استخدام السينما، أو النظام الثنائى بالفيديو، يتم عمل تزامن للصورة مع الصوت، ومن هذه المهام:

١ - تزامن الصورة والصوت حتى تمكن مشاهدة اللقطات اليومية.

٢ - عرض اللقطات اليومية على فريق الفنيين، وكذلك المخرج والمنتج لمعرفة قراراتهما وتعليقاتهما.

٣ - وضع علامات دقيقة على سيناريو المونتاج طبقاً لما تم تصويره.

٤ - تجميع المادة فى مجموعات للتحضير للمونتاج.

٥ - إنجاز التجميع الأول.

٦ - إنجاز النسخة الخشنة.

٧ - تحويل النسخة الخشنة إلى النسخة الناعمة.

٨ - الإشراف على إضافة التعليق أو الدوبلاج.

٩ - التحضير لتسجيل الموسيقى الأصلية والإشراف عليه. (الموسيقى الأصلية تعنى الموسيقى المؤلفة خصيصاً للفيلم - المترجم)

١٠ - العثور على، وتسجيل، وترتيب، العناصر المكونة للصوت ذى التراكات المتعددة، مثل الأجواء، والخلفيات، والمؤثرات المتزامنة.

١١- الإشراف على مزج هذه التراكات فى تراك نهائى ناعم واحد.

١٢ - الإشراف على تصوير العناوين والرسوم الضرورية.

١٢ -الإشراف على المعمل السينمائى أو الفيديو لإجراء العمليات النهائية.

وبالنسبة للسينما (السليولويد)، فإن العملية تتضمن أيضاً العمليات المعملية التالية:

تحميض الفيلم الخام بعد تصويره، وفى الأفلام ذات الميزانيات الكبيرة يتم أيضاً صنع نسخة عمل لحماية النيجاتيف من التعامل معه بشكل غير ضرورى.

تسليم غرفة المونتاج إما نسخة عمل، أو شريط، لتحويله إلى النظام الرقمى بآلة التليسين.

وبمجرد قيام قسم المونتاج بعمل نسخة ناعمة ومزج صوتى، فإن المعمل يستخدم إما العمل التى تم المونتاج عليها، أو قائمة القرارات المونتاجية، لكى يقوم بالآتى:

١ - إنجاز العناصر البصرية الإضافية (المؤثرات البصرية مثل المزج، الاختفاء والظهور، الكادر الثابت، إضافة التيترات والعناوين)، ومعظمها لا يمكن صنعه خلال عملية الطبع الأخيرة. وهذه المرحلة عالية التكلفة، وشديدة التخصص، وعرضة لوقوع أخطاء، لذلك لا يمكن التعامل معها بخفة.

٢ - مونتاج النيجاتيف، وفيها يتم مونتاج النيجاتيف الأصلى على نحو مطابق لنسخة العمل، حتى يمكن طبع نسخ منها صالحة للتوزيع والعرض. وهذه العملية تتضمن ضبط آلة الطبع لصنع الظهور والاختفاء، والطبع المتعدد، والمزج.

٣ - مونتاج النيجاتيف بالمطابقة مع النسخة الرقمية التى تم عليها المونتاج، باستخدام التايم كود على كل جزء. وتلك عملية تحتاج إلى دقة هائلة - انظر الفصل ٣٩، الجزء الخاص بالحصول على نسخة سينمائية من النسخة الرقمية التى تم عليها المونتاج.

٤ - صنع نيجاتيف بصرى للصوت من:

أ - الشريط المغنطيسى الصوتى الماستر فى حالة المزج التقليدى.

ب - البرنامج الكومبيوترى للصوت فى حالة المونتاج الرقمى.

٥ - التوقيت (أو التدرج اللونى) لنيجاتيف الصورة أو النسخة الرقمية الوسيطة، عن فريق المعمل بالتعاون مع مدير التصوير. والنسخة الرقمية الوسيطة تتيح تحكماً أدق للون، والحدة، والتباين، وعناصر الصورة الأخرى. ومن هذه النسخة يمكن للمعمل صنع نيجاتيف مصحح نهائياً، يتم منه طبع نسخ العرض.

٦ - الجمع بين نيجاتيف شريط الصوت والصورة المضبوط توقيتها لصنع شريط واحد منهما، أو نسخة "متزوجة" (يتزاوج فيها الصوت مع الصورة – المترجم)، ويطلق عليها "نسخة الإجابة" أو (نسخة التجريب).

٧ - صنع نسخ العرض بعد إنجاز نسخة إجابة مُرضية.

٨ - صنع نسخ نيجاتيف بديلة من نسخة موجبة دقيقة الحبيبات، وذلك لاستخدام هذه النسخ فى صنع نسخ عديدة للعرض بدلاً من استخدام نسخة النيجاتيف الأصلية أكثر من اللازم فتتعرض للتلف.

وفى عمليات ما بعد التصوير الرقمية، يتم تحويل مادة الكاميرا الأصلية إلى الشكل الرقمية، وتخزن كاملة على القرص الصلب للكومبيوتر، ثم يتم تجميعها فى أجزاء تحمل خطاً زمنياً. كما تُصفّ تراكات الصوت العديدة وتضبط مستوياتها ليمكنك أن تستمع إلى صوت مركب منها خلال عملية المونتاج. وهناك الآن العديد من الأنظمة شديدة السرعة وكبيرة التخزين، حتى أنه يمكنك أن تقوم بمونتاج التليفزيون فائق الدقة على كومبيوتر شخصى وتحصل على صورة ذات دقة عالية. إن ذلك يجعلنا لا نحتاج إلى العمليات المعقدة التى تتطلب وقتاً ونفقات كبيرين.

وتتضمن عمليات ما بعد التصوير إنهاء عمليات الصوت باستخدام برامج خاصة بذلك مثل ديجيديزاين برو. (الشكل ٣٨-٣ .(وبالإضافة إلى العمليات البسيطة لضبط مستوى الصوت، فإن هذه البرامج تساعد على التحكم فى ديناميكيات الصوت لقدرتها على:

١ - وضع حدود: تظل ديناميكيات الصوت خطية إلى مستوى محدد مسبقاً.

٢ ـ **الضغط:** يتم ضغط كل ديناميكيات الصوت إلى نطاق أضيق، لكن تظل علاقتها ببعضها كما هى.

٣ ـ **التحكم فى الترددات:** يمكن ضبط الترددات الصوتية العالية والمتوسطة والمنخفضة، كلٍ على حدة، ويمكن استخدام برامج كومبيوترية سابقة الإعداد لإنجاز ذلك.

٤ ـ **المرشحات:** على سبيل المثال إذا كان حرف "س" فى محادثة ما يصدر صفيراً، فإن هناك برامج لإزالة هذا الهسيس.

٥ ـ **تغيير النبرة:** وذلك يمكن أن يكون مفيداً للمؤثرات الصوتية السريالية، أو صنع تنويعات طبيعية من مصدر صوتى واحد.

٦ ـ **إدماج آلات موسيقية بشكل رقمى:** وذلك من خلال لوحة مفاتيح تقدم عينات موسيقية.

والمونتاج الرقمى يغنيك عن أن تجد فى لمحة بصر ما تريده، بدلاً من الطريقة القديمة التى كنت فيها مضطراً للبحث عن اللقطات. كما يمكن للمونتير تخزين المادة غير المستخدمة فى ملف خاص على الكومبيوتر، لأنه قد يحتاجها فى بعض الأوقات الحرجة. بالإضافة إلى ذلك أصبحت عمليات المونتاج تستغرق وقتاً أقصر، وتوضع لها جداول زمنية مضغوطة، وهو ما يحتم على المونتير اليقظة التامة حتى لا يسهو عن شىء مفيد وهو يمضى قدماً فى إنجاز النسخة الناعمة.

وإنجاز النسخة الرقمية الناعمة يتضمن:

تصحيح الألوان.

تنعيم الصوت، كما سبق وصفه.

صنع نسخة للعرض على أقراص دى فى دى أو الوسائط الأخرى.

تحقيق التزامن بين الصورة والصوت فى اللقطات اليومية

ليس فى قدرة هذا الكتاب أن يصف عملية تحقيق التزامن فى القطات اليومية، أكثر من أن نذكر أن الصورة (بوجود الكادر الذى ينطبق فيه ذراع الكلاكيت) وتراك الصوت (بوجود صوت انطباق الكلاكيت) يمكن ضبطهما معاً

فى آلة التزامن أو على طاولة المونتاج، وبذلك يمكن تجميع الالتقاطات لمشاهدتها وقد تزامن فيها الصوت والصورة. وتنطبق هذه القاعدة أيضاً عند تحقيق التزامن ذات نظام مزدوج على الكومبيوتر.

الاحتفاظ بسجل للقطات اليومية

عند إعداد اللقطات اليومية لمشاهدتها، احتفظ بسجل لترتيب العرض. وبالطبع فإنك تستطيع أن تستخدم قاعدة معلومات المونتاج اللاخطى، رغم أن المساحة المخصصة لعرض اللقطة على الشاشة سوف تكون صغيرة ومتقلصة. (أى يمكنك عمل هذا السجل كومبيوترياً على كل لقطة، وإن كان ذلك سوف يتم على حساب الجزء من شاشة الكومبيوتر حيث تُعرض اللقطة -المترجم).

أما إذا استخدمت كراسة، قم بتقسيم السجل حسب المشاهد، مع معلومات الكلاكيت ورقم الالتقاطة، واترك مسافة لبعض الملاحظات الموجزة التى يمكن إضافتها عند مشاهدة اللقطات اليومية، وذلك كما فى الشكل ٣٨-٤ .أما البرنامج الكومبيوترى للمونتاج اللاخطى فسوف يسمح لك بعرض المادة تبعاً للأولويات المختلفة، مثل رقم اللقطة، وتاريخها، ووصفها، وما إلى ذلك (الشكل ٣٨-٥).

اجتماع فريق مشاهدة اللقطات اليومية

برغم أن فريق الفنيين قد سبق له مشاهدة اللقطات اليومية، اسمح لهم بمشاهدة عملهم بعد تجميعه. إن كلاً منهم يمكن أن يتعلم من ذلك، خاصة أن الأخطاء (كما تأمل يتم إصلاحها عند المونتاج النهائى. ويمكن تقسيم المشاهدة إلى أكثر من جلسة، لأن مشاهدة أربع ساعات من اللقطات قبل مونتاجها سوف تكون أطول من قدرة أكثرهم إخلاصاً على مواصلة التركيز. ويمكن للمونتير أن يحضر هذه الجلسات، لكن يجب أن تتركز المناقشة حول تحليل فريق الفنيين لأعمالهم وليس لطريقة مونتاج اللقطات.

أخذ الملاحظات

إذا كنت تأخذ ملاحظاتك خلال المشاهدة، لا تدَع تركيزك أبداً يترك الشاشة، لأن من المؤكد أن ذلك سوف يفوّت عليك لحظات وظلالاً مهمة. إن هذا يعنى أن تأخذ ملاحظات عامة وبخط ملخبط على عدد كبير من الأوراق. وإذا كان لديك

مسجل صوتى، أو مساعد إخراج، قم بإملاء ملاحظاتك دون أن تبعد نظرك عن الشاشة.

ردود الأفعال

بعد أن يشاهد الفنيون وغيرهم اللقطات اليومية، سوف يكون هناك فى العادة جدال حول نجاح الجهد فى اللقطات، ومعناها، وأهمية العناصر المختلفة فى المادة المصورة، قد يكون لدى المشاركين أحاسيس مختلفة حول مصداقية ودوافع الشخصيات. استمع لردود الأفعال دون أن تشترك فى الجدال، لأن هذه الملاحظات تمثل ردود أفعال الجمهور حول الفيلم فيما بعد. لكن ضع فى اعتبارك أن الفنيين بعيدون تماماً عن الموضوعية، فنقدهم لعملهم يتفاوت بين المبالغة فى التأثير الإيجابى أو السلبى، كما أن هناك علاقات ذاتية قد نشأت وتطورت بينهم وبين الممثلين، وبينهم وبين مواقف التصوير.

المونتير والمخرج يشاهدان اللقطات اليومية

خلال التصوير وبعده، يشاهد المونتير والمخرج اللقطات اليومية وهما يجلسان بجوار أحدهما الآخر. إن المشاهدة الطويلة سوف تؤكد على نسبية المادة، وتكشف عن المشكلات التى تواجهها مع الفيلم ككل. قد تكتشف على سبيل المثال أن ممثلاً يكرر "لازمات" معينة فى الأداء، ولابد من اختصار دوره فى المونتاج حتى لا تبدو الشخصية زائفة. أو قد تكتشف أن أحد بطلى الفيلم أكثر إثارة للاهتمام من الآخر بما قد يهدد توازن الفيلم. وإذا وجدت نفسك خلال المشاهدة تشعر فى رد فعلك أن "هذه الشخصية تبدو هنا صادقة بشكل غير عادى"، قم بتدوين ذلك. وعليك أن تلاحظ أى طابع أو إحساس غير متوقع.

إن الأحاسيس الغريزية قد تبدو بلا أساس، لذلك قد تميل إلى تجاهلها أو نسيانها، ومع ذلك فإنها نبعت من شىء متضمن فى المادة المصورة، وسوف تثور فى المتفرج الذى سوف يراها لأول مرة. إن هذه الملاحظات التى تكتبها سوف تساعدك على التذكر فيما بعد عندما يذبل الإلهام وتعتم الذاكرة من كثرة مشاهدة المادة.

بعد ذلك، شاهد المادة مشهداً مشهداً. وبقدر من الجهد، يمكن إعادة تجميع اللقطات اليومية (المصورة بالسليولويد) لعرضها حسب ترتيب المشاهد، أما اللقطات اليومية التى تحولت إلى النظام الرقمى فإنه يمكن بسهولة عرضها بترتيب مشاهد السيناريو. اعرض مشهداً واحداً فى كل مرة، ثم توقف لتناقش مشكلاته وإمكاناته. وسوف يحتاج المونتير هنا إلى كراسة اللقطات لكى يسجل اختيارات المخرج، ويكتب أية معلومات خاصة بمونتاج المشهد.

الفيلم موجود فقط فى هذه اللقطات اليومية

حصيلة مشاهدة اللقطات اليومية هى انطباعاتك المجزأة حول إمكانات الفيلم ونقاط ضعفه، وكراسة مليئة بالاختيارات والملاحظات. الآن يجب عليك مواجهة المادة الخام للقطات، وتغيير دورك. إنك لم تعد ذلك الشخص الذى خلق هذه المادة، لكنك الآن مع(المونتير) تتوب عن المتفرج.

تخلص من معرفتك ومقاصدك السابقة. الفيلم الوحيد الذى يمكنك صنعه يختفى فى هذه اللقطات اليومية، ومونتيرك يستطيع أن يتبين هذا الفيلم بأسرع مما تستطيع أنت. لا شىء فيما عدا هذه اللقطات اليومية له أية أهمية، فالسيناريو أصبح أثراً تاريخياً، كأنه خريطة قديمة لمدينة أعيد بناؤها، قم بوضعه فى "الصندرة" لمن سوف يكتب قصة حياتك. وليس هناك فى غرفة المونتاج من يريد أن يسمع شيئاً حول ما كنت تقصد أو تعنى عند التصوير.

وضع علامات على السيناريو

عند تدوين السجل الكامل للقطات، يقوم مساعد المونتير بتحضير سيناريو المونتاج، ويجب على كل صفحة أن تبدو كما فى الشكل ٣٨-٦ ولكى تضع علامات على السيناريو، شاهد مشهداً واحداً، وانظر إلى وضع واحد للكاميرا فى كل مرة، وكل وضع سوف يتم تمثيله بخط يحدد ما غطته هذه الزاوية. لاحظ أن تغيير العدسة يعامل كأنه إعداد جديد للكاميرا برغم أن الكاميرا قد لا تكون قد غيرت مكانها، فالكادراج والتكوين سوف يتغيران. واللقطات التى تمتد إلى الصفحة التالية يتم تمثيلها بسهم. اترك مسافة وسط الخط لتكتب فيها بخط صغير رقم

المشهد، وكل الالتقاطات التى تم طبعها (مع وضع دائرة حول الالتقاطة المختارة)، وأقصر وصف ممكن للقطة. ويمكن الآن أن تجد بسرعة مزيداً من المعلومات التفصيلية فى تقارير الاستمرارية أو كراسة اللقطات اليومية.

إن علامات المونتير تكاد أن تحاكى سيناريو التصوير (انظر الفصل ٣٠ الشكل ٣٠-١) لكنها تعتمد هنا على اللقطات والالتقاطات المختارة التى تم تصويرها بالفعل، أى لقطات موجودة حقيقة. يمكن الآن للمونتير أن يرى فى لمحة أى الزوايا التى تغطى كل لحظة من المشهد، وما هى أفضل اللحظات فيه، وهو ما يسهل العثور على تغطية بديلة عند المرحلة الطويلة التى يستغرقها تنقيح النسخة.

المونتاج يبدأ

التجميع

فى الأفلام قليلة الميزانية قد لا يكون ممكناً البدء فى المونتاج إلا بعد الانتهاء تماماً من التصوير، وذلك أمر محفوف بالمخاطر لأن الأخطاء والحذوفات تظهر فى الوقت الذى لا يمكن فيه تصحيحها. ولهذا السبب فإن الأفلام الروائية الطويلة توظف المونتير فى العادة منذ بداية التصوير، حيث تتم مشاهدة اللقطات اليومية على الفور حتى يمكن وضع جدول لإعادة التصوير قبل مغادرة موقع التصوير، كما يتم تجميع لقطات المشهد فى مكان التصوير. قد لا تملك الأفلام ذات الميزانية المنخفضة مثل هذا الترف، لكن يمكن فى الأغلب إنجاز تزامن اللقطات اليومية، ونقلها من شاشة آلة المونتاج إلى أقراص دى فى دى أو الإنترنت، ومشاهدتها فى موقع التصوير بأقل النفقات.

بدء العمل مع المخرج

بمجرد الانتهاء من التصوير، يبدأ فريق عمل المونتاج عمله المتواصل طوال الوقت مع المخرج، الذى يكون فى العادة منهكاً، وسوف يكون قلقاً ومليئاً بالشك إلى أن يبدأ الفيلم فى إثبات ذاته. وفى هذه المرحلة يشعر العديد من المخرجين بنوع من اكتئاب ما بعد الولادة، بعد المرحلة المفعمة بالعمل خلال التصوير، وأغلبهم قد يخفى وراء ثقته الظاهرة حالة من الرعب من أخطاء المادة المصورة.

وإذا لم يكن المونتير والمخرج يعرفان بعضهما جيداً، سوف يتعاملان فى العادة بشكل رسمى حذر. إن المونتير يرعى طفل المخرج، والمخرج يحمل مشاعر مختلطة متفجرة.

الشراكة

تختلف العلاقات بين المخرجين والمونتيرين اختلافاً كبيراً حسب الكيمياء بين وضع ومزاج كل منهما. سوف يناقش المخرج فى البداية المقاصد خلف كل مشهد، ويعطى أية توجيهات ضرورية خاصة. ثم يبدأ المونتير فى التخطيط لعمل التجميع الذى سوف يمثل النسخة الخام الأولى من الفيلم. والمخرج الذى يتسم بالحكمة يترك غرفة المونتاج حتى يمكنه أن يعود بعين جديدة مفيدة للعمل. والمخرج الذى يستحوذ عليه عمله يجلس فى غرفة المونتاج نهاراً وليلاً، ويراقب كل ما يصنعه المونتير، والأمر هنا يعتمد على المونتير إذا كان يقبل ذلك، فالبعض منهم يستمتع بالجدال خلال قيامه بالمونتاج، لكن بعضهم الآخر يفضل أن يُترك وحده ليعالج المشكلات الأولية فى الفيلم بتركيز كامل مع دفتره ومعداته.

وفى النهاية فإن كل الأمور تُناقش بتركيز، حيث يتم فحص كل لقطة وكل قطع مونتاجى، ويوضعان موضع الدراسة، والتقييم، والتوازن. والعلاقة الإبداعية هنا قوية، وغالباً ما تجذب إليها كل القائمين بالمونتاج بالإضافة إلى المنتج. وعادة ما يستخدم المونتير سلطته بشكل دبلوماسى ضد التحيزات غير المنطقية والآراء الثابتة التى تنتاب كل مخرج بين الحين والآخر. وكتاب رالف روزينبلوم وروبرت كارين "عندما ينتهى التصوير... يبدأ المونتاج" (سلسلة داكابو ذات الغرف الورقى، ١٩٨٦)، يروى كيف تصاب العلاقة بين المونتير والمخرج بالجنون.

المخرجون المونتيرون

فى الأفلام منخفضة الميزانية، يقوم المخرج فى بعض الأحيان بالمونتاج أيضاً. إن القيام بهذين العملين معاً محفوف بالمخاطر، وكثيراً ما يقابل المخرج الانتقادات فى هذه الحالة بالألم والإحساس بأنه يقع تحت الهجوم. وحتى إذا كان المخرج متمرساً، فإن القيام بالعملين قد يصنع فيلماً ضعيفاً. شاهد فيلم "الرقص مع

الذئاب" (١٩٩٠) فى نسخته التى تمتد ١٨٣ دقيقة، وتذكر أن كيفن كوستنر- النجم، والمخرج، والمنتج ـ صنع نسخة مخرج تمتد ٢٢٤ دقيقة.

لقد تم صنع كل فيلم من أجل جمهور ما، وخلال صنع الفيلم فإن جمهورك فى حاجة إلى المونتير لكى ينوب عنه بوجهة نظره المحايدة. وفى حالة عدم وجود هذه الشراكة وتوترها، فإن المخرج قد لا يستطيع الحفاظ على المسافة الضرورية بعيداً عن نواياه، والمادة التى قام بتصويرها. وفى الأغلب الأعم فإن المخرج الذى يقوم بالمونتاج أيضاً يقع فريسة إما للحب أو للكراهية، قد يبتر أجزاء يكرهها لكنها فى حقيقتها ناجحة تماماً، بينما يتمسك بأجزاء أخرى يعتز بها بشكل شخصى بينما كان من الضرورى أن يتخلص منها. والمونتير الجيد مهم لصناعة فيلم قوى ومتماسك ومتوازن أكثر من أى شخص آخر بمفرده.

الفصل التاسع والثلاثون
بداية التجميع الأول

المكونات الكومبيوترية والبرامجية

منذ أن حلت الكومبيوترات مكان الآلات المعقدة الكبيرة للمونتاج السينمائى، تحالفت السينما والتقنية الرقمية. وأياً كان الطريق الإنتاجى الذى تسير فيه، فإن هذه الملاحظات سوف تنبهك إلى بعض الأمور المهمة، ولتستخدم قائمة الكتب فى آخر الكتاب لتبحث عن كتب إرشادية أكثر شمولاً، كما يمكنك أن ترجع إلى الانترنيت.

وبرامج المونتاج تقبل أو تطبق معايير مختلفة من تقنية الضغط الرقمى، والمعدات الأرقى أغلى لأنها تصنع صوراً شديدة الدقة بأقل قدر من فقدان الجودة. والشائع فى صناعة السينما هو مجموعة أفيد البرامجية، التى تعمل على الكومبيوترات الشخصية أو كومبيوترات ماك، وهناك برامج منافسة يفضلها المحترفون على نحو متزايد، مثل فاينال كات برو من شركة أبيل، وعند استخدامها على كومبيوتر قوى يمكنها أن تتعامل مع النظم عالية الجودة. ويُعتبر كومبيوتر ماك أو- إس هو الأكثر راحة للمستخدم، والأكثر استقراراً، والأفضل فى تكامله بالمقارنة مع الكومبيوترات الشخصية التى تعتمد على نظم مايكروسوفت المثقلة بالبرامج. يأتى بعد ذلك البرنامج المعتدل فى سعره، والذى يحاول الصمود فى قدراته بالمنافسة مع البرامج الأخرى، وهو أدوبى بريميير للكومبيوتر الشخصى.

وعملية المونتاج جسر يربط بين التسجيل على الوسيط من جانب (فيلم السليولويد أو الفيديو الرقمى) ووسيط العرض من جانب آخر (فيلم السليولويد، أو الشريط الرقمى، أو القرص الرقمى). وطرق الإنتاج المختلفة تتسبب فى مشكلات عند الدخول أو الخروج من هذا الجسر، فلكل طريقة إنتاج درجات مختلفة من المخاطر والتكاليف، لذلك سوف نبحث فى هذا الأمر باختصار، صاعدين من الأبسط والأرخص، إلى الأعقد والأغلى.

تنويعات الإنتاج

التسجيل والمونتاج والعرض بشكل كامل بالتقنية الرقمية

هذا هو الأقل تكلفة والأقل خطراً للمستجدين، فكل ما تحتاجه هو كامكوردر يمكن وصلها بكومبيوتر لديه برنامج مونتاج يستطيع تحويل لقطات الكاميرا وتخزينها فى صورة رقمية. وبالإضافة إلى التقسيم إلى نظامى إن تى إس سى، وبال، فإن هناك الآن تطورات كبيرة فى هذه الكاميرات المسجلة، ووسائط التسجيل، ومعايير الضغط الرقمى للفيديو "كوديكس". (مصطلح Codex يجمع بين التشفير وفك التشفير فى كلمة واحدة، ليشير إلى تقنية تخزين ملفات الفيديو ثم عرضها -المترجم). كما أن هناك الآن العديد من أحجام "تناسب الشاشة" (انظر الفصل ٢٧ لمزيد من الوصف)، وهذا يسمح بالكثير من الأخطاء، لكن إذا كان برنامج المونتاج لديك يمكنه التعامل مع نظام التشفير وفك التشفير (كوديك) فى كاميراتك، فأنت على الطريق الصحيح.

التصوير والمونتاج بالتقنية الرقمية، والعرض بالسليولويد

يمكنك أن تنقل فيلمك الرقمى بعد مونتاجه إلى السليولويد حتى يتسنى عرضه فى دور العرض السينمائى، ومن أجل إنجاز ذلك على نحو جيد ودون نفقات باهظة، فإن عليك أن تضع فى اعتبارك سرعة كادرات السينما التى كانت ٢٤ كادراً كل ثانية منذ الأيام الأولى للسينما الناطقة، وظلت هى المعيار فى العالم كله لأنها تضم التاريخ الكامل للفيلم الناطق ذى مقاس ٣٥ مم. وبالنسبة للفيديو، فإن نظام إن تى إس سى لم يكن أبداً سهلاً فى نقله إلى السليولويد لأن سرعة

كادراته ٣٠ كادراً كل ثانية، ويتم خلق كل كادر أولاً فى خطوطه الفردية، ثم فى خطوطه الزوجية، وهكذا فإن الكادر الواحد يتم صنعه على مرتين. (ملاحظة للمترجم: يتطلب فهم هذا الجزء معرفة تكوين الصورة على شاشة التليفزيون. إن هناك شعاعاً إلكترونياً يسقط على الشاشة بسرعة هائلة، وفى مروره على كل نقطة منها يصنع ضوءاً أو لوناً، ومن مجموع هذه الأضواء والألوان تتخلق الصورة. وهذا الشعاع "يمسح" الشاشة فى خطوط أفقية عدة مرات فى الثانية الواحدة، ويختلف عدد الخطوط، وعدد مرات مسح الشاشة كل ثانية، وطريقة هذا المسح، بين الأنظمة العديدة للتليفزيون والفيديو). لذلك فإن تحويل ٣٠ كادراً فى الثانية، بطريقة المسح المزدوج، فى نظام إن تى إس سى، على ٢٤ كادراً على السليولويد، يصبح أمراً معقداً ومكلفاً للغاية. أما النظام الأوربى بال، فهو أسهل لأن سرعة الكادرات ٢٥ كادراً كل ثانية، وبصرف النظر عن ذلك الفرق الهين مع سرعة فيلم السليولويد فإنه يمكن نقله مباشرة إلى السينما ليدور بسرعة ٢٤ كادراً كل ثانية بزيادة قليلة جداً فى سرعة العرض.

والعديد من كاميرات إن تى إس سى التى تستخدم شرائط كاسيت مينى دى فى، تسجل الآن بجودة عالية بسرعة ٢٤ كادراً كل ثانية، بمسح الشاشة على مرة واحدة (وليس بالمسح المزدوج على الخطوط الفردية ثم الزوجية). والميزة الكبرى فى ذلك أنه يمكن نقلها إلى السليولويد دون مشكلة.

ولأن عرض الفيديو أصبح اليوم أفضل كثيراً، فإن معظم المهرجانات الآن تقبل شرائط الفيديو أو أقراص دى فى دى. أما إذا كسبت اليانصيب، أو كان موزعو فيلمك شديدى الحماس له، فقد حان الوقت لكى تنفق ثروة على تحويل فيلمك الرقمى إلى شريط سينما ٣٥ مم.

التصوير بالسليولويد، والمونتاج الرقمى، والعرض بالسليولويد

عند التصوير الأصلى بالسليولويد، ثم المونتاج رقمياً، ويكون الهدف هو العرض بالسليولويد، يجب عليك أن تمضى فى ذلك بحرص بالغ. ففى كل يوم من أيام التصوير، يقوم المعمل بإرسال اللقطات اليومية التى تم تواً تحميض النسخة

السلبية لها (أو نسخة مطبوعة من النيجاتيف حرصاً على النيجاتيف الأصلى)، إلى آلة التليسين لصنع نسخة على شريط فيديو، تتضمن المعلومات الموجودة على حافة النيجاتيف الأصلى. ومنها يتم صنع نسخة رقمية، وعمل التزامن بينها وبين صوتها المصاحب، وعمل المونتاج من خلال برنامج كومبيوترى قادر على أن يصنع "قائمة القرارات المونتاجية". (كما هو موضح بالمصطلحات فى نهاية الكتاب، هذه القائمة تعنى ظهور التايم كود على الشاشة الذى يوضح فوراً أين تجد لقطة السليولويد الأصلية من بين كل لقطات التصوير- المترجم).

مهم جداً: يجب على البرنامج أن يحذرك من استخدام أجزاء متجاورة من اللقطات دون وجود فراغ بينهما يعادل ثلاثة كادرات، لأنها ضرورية لتحقيق التراكب المادى عند لصق نيجاتيف السليولويد بين لقطة وأخرى.

يمكنك أن تقول إن الأمور تسير على نحو جيد حتى الآن، لكننا وصلنا إلى مرحلة تحقيق التطابق، فالتايم كود سوف يدلنا على كيفية القطع المادى بين قصاصات السليولويد النيجاتيف، والتى سوف يتم منها طبع الفيلم. ومنذ بداية السينما كانت قصاصات النيجاتيف المصورة يتم لصقها طبقاً لنسخة العمل التى تم مونتاجها، باستخدام آلة ذات عجلات لها سنون تطابق بين القصاصات ونسخة العمل. وكانت هذه الطريقة تسمح لك بأن ترى ما تصنع على شاشة صغيرة، والمحترفون يحققون فى هذا المجال نتائج دقيقة. ولكن مع حلول العصر الرقمى تتم عملية المطابقة باستخدام أرقام التايم كود دون وجود صورة أمامك، فكأنك تخضع لعملية زراعة كبد يقوم بها إنسان آلى! فالأخطاء لا تظهر إلا عند ظهور النسخة الأولى، وذلك بعد أن يتم مونتاج النيجاتيف ولا تكون هناك فرصة لإعادة العمل. ولأن الصوت يتم تحضيره ومزجه بشكل رقمى أيضاً، فإن هناك مخاطرة بألا يكون متزامناً.

آليات المونتاج

مثلما تحدد الحكومات مواطنيها من خلال أرقام هواياتهم، فإن مونتاج الفيديو يتعامل مع مادته من خلال أرقام التايم كود. إنك سوف تحتاج إلى تدوين قاعدة

معلومات لمتابعة المواد المصورة، وهناك برنامج خاص لذلك موجود ضمن برامج المونتاج الكومبيوترية. وعندما تتخذ القرارات بشأن مضمون وأطوال القصاصات المصورة، وترتبها فى تتابعات وملفات قبل أن تضعها على خط زمنى فى البرنامج، فإن كل قراراتك لصنع فيلم ناجح تماماً يتم تخزينها فى شكل أرقام، فى "قائمة القرارات المونتاجية".

إن المونتاج اللاخطى، أو الرقمى، تطور مذهل فى مجال سرعة التنفيذ، والتناول المعقد لتراكات الصورة والصوت. كما أن المؤثرات البصرية -مثل الحركة السريعة أو البطيئة، والكادرات الثابتة، والصور المركبة من عدة صور، وتنفيذ العناوين، والظهور والاختفاء التدريجيين، والمزج -كل هذه المؤثرات كانت عالية التكلفة وصعبة على شريط السليولويد، لكنها أصبحت فى المتناول بالفيديو. فبمجرد أن تعرف البرنامج الذى تعمل به، فإن كل تجربة تتخيلها تستطيع أن تجربها على اللقطات خلال ثوانٍ. وعلى الرغم من أنه يقال أن أفضل المونتيرين قد تعلموا جمالياتهم من خلال المونتاج السليولويد، فإنهم جميعاً أصبحوا يعتمدون على المونتاج الرقمى ويؤكدون مزاياه.

اعتبارات بخصوص الصوت

برامج المونتاج اللاخطى تتيح العديد من تراكات الصوت، التى تجزئها وتصفّها فى تراكات متوازية على خط زمنى تبعاً لمصدر الصوت وللهدف من استخدام هذا الصوت فى الفيلم. وعملية مونتاج الصوت فى السينما كانت تتضمن دائماً المزج بين العديد من التراكات معاً، لكنها كانت فى الماضى قصاصات من السليولويد، يتم تشغيلها على آلة يزيد طولها على الستة أقدام. أما الآن فإن التراكات تظهر على شاشة الكومبيوتر فى شكل رسم تخطيطى، ويمكنك أن تغير مستويات الصوت فيها أو أطوالها، وتتيح لها الظهور أو الاختفاء التدريجيين.

ولأن الصوت يجب أن يبدو ناعماً فى انتقالاته، فإنه يستغرق الكثير من العمل فى مرحلة ما بعد التصوير، حيث أن ظروف التسجيل فى مواقع التصوير الخارجية لصنع صوتاً ذا جودة وخلفية متغيرتين، ولا يمكن بسهولة القطع بين

هذه السهولة بنعومة. وحتى المشاهد الداخلية تمثل مشكلات، وعلى سبيل المثال فى مشهد حوارى، قد تكون هناك أربعة أوضاع مختلفة للميكروفونات، حيث يوجد ميكروفون لكل وضع كاميرا. إن لكل ميكروفون مستوى مختلفاً قليلاً، وتلويناً سمعياً مغايراً، وصدى للغرفة. إن القطع المونتاجى بين هذه الأصوات دون أى ضبط أو تعديل فيما عدا المستوى، سوف يصنع صوتاً بشعاً بحق، والأسوأ هو أنه سوف يجعل المتفرج لن يشعر بالمشهد كوحدة واحدة، وإنما كشذرات متقطعة. لذلك فإنه يجب مزجها معاً حتى تبدو كأنها تراك واحد، ويتم ذلك من خلال وضع كل اللقطات القريبة على تراك واحد على الخط الزمنى للصوت، واللقطات التى تجمع بين شخصيتين على تراك آخر، واللقطات العامة على تراك ثالث، وهكذا. وبعد ذلك يمكنك أن تضبط مستوى الصوت، وترشيحه (الفلترة)، واختبار الترددات لكل وضع من أوضاع الكاميرا لكى تجعل تراكات الصوت الخاصة بهذا الوضع متماثلة. ولأن المرجح أنك لن تستطيع إلغاء "الصوت المحيط" من على تراك الصوت، فإنك سوف تضطر إلى أن تضيف "صوت المكان" (أو نغمة الغرفة، أو شريط الطنين) إلى التراكات الخالية من الصوت المحيط لكى تكون كل التراكات محتوية عليه. وبالطبع فإنه يمكنك أن تسمح بتغيرات المنظور، لأننا نتوقع أن الصوت سوف يتغير طبقاً لقربه أو ابتعاده عن مصدره. وبالفعل فإن تراك الصوت الجيد يستغرق قدراً كبيراً من العمل المتخصص.

أنت الآن تستطيع أن تشاهد الفيلم فى ظروف صوت شديدة الدقة، وتصنع القرارات الدرامية النهائية والقرارات الأخرى التى تعتمد على معرفة وثيقة بإمكانات هذه الظروف. ووجود العديد من التراكات المتاحة يسمح لك بإضافة "التراكات البرية" "أى الصوت غير المتزامن)، مثل أجراس الباب، وأبواق السيارات، أو أصوات أجواء المكان، إضافة هذه الأصوات فى مكانها المضبوط تماماً، وهى بدورها تستطيع الآن أن تلعب دورها فى القصة. وفى العادة فإن المؤثر الصوتى يساعد فى سرد خطوة جديدة من القصة، كما أن صنع المونتاج من أجل ضبط الإيقاع سوف يؤثر على وجود هذا المؤثر الصوتى.

وإذا كان لديك الموسيقى الملائمة عند قيامك بالمونتاج، أو أى شريط موسيقى يصلح بشكل مؤقت، يمكن وضع هذا الشريط على التراك. الآن تستطيع أن تتخذ قرارات التأليف الموسيقى التى تتعلق بإيقاع المشهد والطول الزمنى له، وهى القرارات التى.تكون غير مؤكدة إذا اتُّخذت على أساس نظرى.

التايم كود: نظام إن تى إس سى وطريقة إسقاط الكادر

يتيح التايم كود لكل كادر من الصورة والصوت رقمه الزمنى من حيث الساعات والدقائق والثوانى والكادرات، والمونتاج باستخدام الفيديو يعتمد تماماً على التايم كود . والنظام الأساسى للفيديو فى أمريكا يعتمد على شاشة التليفزيون ذات ٥٢٥ خطاً، وتعمل من خلال الكهرباء ذات ٦٠ هيرتز، وهذا النظام يتسبب فى حدوث بعض الخروج عن ضبط التايم كود. إننا نقول أن هذا النظام يجرى بمعدل ٣٠ كادراً كل ثانية، لكنه فى الحقيقة ٩٧.٢٩ كادراً كل ثانية، وهذا الفرق بالتراكم يحدث فرقاً، ولحل هذا الفرق يستخدم طريقة إسقاط كادر من التايم كود، وذلك على فترات، لإعادة التزامن بين التايم كود والزمن الحقيقى. ولهذا السبب فإن الكامكوردر (الكاميرات المسجلة) وبرامج المونتاج تتيح إسقاط الكادر أو عدم إسقاط الكادر. حافظ على الاتساق، حتى لا تحدث مشكلات.

مفاهيم المونتاج

إنك تستطيع أن تتعلم القواعد الأساسية للمونتاج من خلال المنطق، لكنك تستطيع أن تصل إلى قدر أكبر من التعقيد إذا صنعت أولاً تحليلاً تفصيلياً لواحد أو اثنين من مشاهد معقدة فى أفلام روائية (انظر الفصل ٥ ?المشروع ٥-٢ عن تحليل المونتاج). إن معظم الناس، الذين يكونون قد شاهدوا فى المتوسط حوالى ١٨ ألف ساعة من التليفزيون حتى سن النضج، لذلك فإنهم يستطيعون القيام بالمونتاج بسهولة. وإذا قمت بتنفيذ مشروعات التصوير والمونتاج (الفصل ٦: مشروعات التصوير)، فسوف تتعلم شيئاً حول المونتاج والتصوير، وذلك قبل أن تحتاج إليهما لمشروعات سوف تحدد وجودك فى عالم الاحتراف.

إن كل برامج المونتاج الكومبيوترية تأتى معها مشروعات تعليمية من نوع ما، لكنها تبدو دائماً مشروعات تهدف إلى تعليم برنامج الكومبيوتر وليس تعليم إنجاز مهام مونتاجية محددة.

والفصول التالية تعطى نظرة عامة على المفاهيم والعمليات الفنية المتعلقة بالمونتاج، والتى تتوقع أن تواجهها فى كل مرحلة من قيامك بالمونتاج.

التجميع الأول

القيام بالتجميع يتسم بالإثارة. لا تهتم فى هذه المرحلة بالطول أو التوازن. اعمل على كل مشهد على حدة. وضم أجزاء الفيلم معاً فى أى ترتيب ملائم. ولكى تحقق ذلك عليك أن:

تشغل كل مادة المشهد حتى تحفظها فى ذاكرتك. شاهد كل شىء، اللقطات الزائدة، والبدايات الخاطئة، والالتقاطات التى كنت قد قررت الاستغناء عنها، فهناك دائماً فى تلك المادة شىء ما سوف تحتاجه فيما بعد.

- تحديد مضمون كل مشهد فى نسخة السيناريو الخاصة بك، حتى توضح كيف تمت تغطية المشهد والإمكانات المتاحة فى هذه التغطية. اكتب رقم الالتقاطة فى مكانها من السيناريو، وضع دائرة حول الالتقاطة المختارة.

- تضع تصوراً لكيفية تجميع هذه التغطية. وفى هذه المرحلة عليك أن تستخدم فى الأغلب لقطات الماستر، واترك للمرحلة اللاحقة اللقطات القريبة أو اللقطات المتبادلة للحوار بين شخصين (لقطة الماستر تقدم الحوار كاملاً دون قطع). لا تستخدم القطع المونتاجى المتراكب فى هذه المرحلة (على سبيل المثال، حوار بين شخصين، القطع قبل نهاية جملة الشخص الأول إلى الشخص الثانى قبل أن يبدأ رده).

- تقوم بصنع أبسط نسخة للتجميع تكون أكثر أمانة مع السيناريو. لا تهتم الآن بمحاولة علاج أشياء موضع الشك أو التساؤل، مثل التغيرات فى إيقاع الممثلين.

- تضم نسختين من أى شىء تبدوان صالحتين للاستخدام. فيما بعد يمكنك أن تختار بينهما عندما يكون السياق أكثر وضوحاً. وبالطبع فإنك سوف تشتاق إلى العمل على المشاهد المفضلة لديك، ولكن استغراقك فى علاج بعض التفاصيل فى هذه المرحلة سوف يشغلك عن الاهتمام بالهدف والهوية الكليين للعمل. قم بأسرع ما تستطيع بمشاهد الفيلم كله، فى نسخته الطويلة المفككة.

مشاهدة التجميع الأول

بدون انقطاعات

شاهد التجميع الأول بدون انقطاعات من أى نوع. لا تأخذ ملاحظات، فذلك سوف يصرف انتباهك عن الشاشة. إنك تريد فى هذه المرحلة أن تتلقى الفيلم كما يمكن لأى متفرج شديد الانتباه.

ماذا لديك الآن؟

سوف تتيح لك مشاهدة التجميع الأول الإدراك المهم للشخصيات، والشكل الدرامى، وأنسب طول للفيلم. سوف تكون رؤية متكاملة عن الأداء ككل، وتعرف ما هو التحكم الذى تريد أن تمارسه على هذا الأداء. لقد برزت الآن المسائل الأساسية. مثلاً: الفيلم بطىء، وبعض المشاهد تتضمن معلومات غير ضرورية، أو أنها تبدأ ببطء، أو أنها تستمر إلى ما بعد نقطة النهاية الملائمة. قد تكون لديك نهايتان، إحداهما زائفة والأخرى مقصودة، أو تصبح إحدى الشخصيات بشكل غير متوقع أقوى من شخصية أخرى. وقد يتضح أن مشهداً قمت بتصويره فى أجواء باردة بائسة إلى جانب نهر فى النيل، قد يتضح أنه يبطئ تقدم القصة ولابد من حذفه. اقتل تلك المشاهد العزيزة على قلبك، لكن احتفظ بها فى ملف خاص فقد تحتاج إلى إعادة أحدها إلى الحياة.

إن التجميع الأول هو نقطة الانطلاق نحو فيلم أكثر تماسكاً وتعقيداً. فهو كعرض قد يكون طويلاً وبدائياً ويخلو من الصنعة، لكن من الممكن أيضاً أن يكون مؤثراً ومثيراً.

شاهد الفيلم مرة ثانية

الآن شاهد الفيلم مرة أخرى لترى إذا ما كانت انطباعاتك الأولى صحيحة. ناقش الأمر مع المونتير، واصنعا معاً قائمة بالأهداف الأساسية لكل مشهد، ورتبا هذه القائمة تبعاً للأولويات.

تساؤلات تحدد التشخيص

لكى تفحص التأثير الذى تصنعه قصتك، وتتنبأ برد فعل المتفرج تجاهها، عليك أن تحاول مشاهدة الفيلم كأنك تشاهده للمرة الأولى. حتى الآن مايزال مشروعك فى شكله الخام، لذلك عليك أن تستخلص فقط ردود الفعل الأساسية.

بعد أن تشاهد التجميع، ضع قائمة بالمادة التى تبقى فى ذاكرتك. عد إلى السيناريو وحدد المشاهد التى لم تترك انطباعاً محدداً فى التجميع الذى شاهدته. إن الذاكرة البشرية تهمل ما تجده غير ذى معنى، لذلك فإن المادة الجيدة التى نسيتها لم تساهم كما ينبغى فى صنع المعنى. إن هذا لا يعنى أنها لن تستطيع أن تقدم هذه المساهمة، الأمر ببساطة أنها لا تصنع ذلك الآن. وإليك بعض المشكلات الشائعة وحلولها.

المشكلة	الحل الممكن
ـ الكتابة الضعيفة مقارنة بالمشاهد الأخرى.	ـ هل تحذف المشهد كله؟ هل تقوم بإعادة كتابته وإعادة تصويره؟
ـ التمثيل الضعيف. الإيقاعات الدرامية سهل تماماً التنبؤ بها، أو ربما الممثلون ليسوا فى الشخصيات أو أنهم يفتقدون التركيز.	ـ يمكن أن تجد المساعدة ـ وليس العلاج ـ فى مزيد من المونتاج. كثيراً ما يحدث أن تكون ردود الأفعال خاطئة وتعطى معنى متضمناً خاطئاً أو لا تعنى أى معنى. يمكنك أن تجد المساعدة فى محاولة إعادة التوازن.

- يمكن التنبؤ بمحصلة المشهد.	- هل بناء المشهد خاطئ؟ هل هو شديد الطول أو شديد البطء؟ هل المشهد فى المكان الخطأ؟
- مشهدان أو أكثر تقدم نفس المعلومة.	- التكرار لا يساهم فى تقدم فكرة الفيلم إلا إذا كان هناك تصاعد فى التوتر الدرامى، لذلك عليك اتخاذ قرار بالتخلص مما هو زائد.
- هناك هبوط أو تزايد حاد فى التوتر الدرامى، أى هناك ارتفاعاً أو انخفاضاً عاطفياً مفاجئاً. عليك أن ترى المادة فى سياقها أى أن ترى العلاقة الصحيحة الواضحة فى درجات الحرارة العاطفية بين المشاهد.	- إن فيلم يرتفع فى حرارته العاطفية، ثم يهبط بشكل غير مقصود قبل أن يصل إلى الذروة المقصودة، وسوف يترك ذلك أثراً سلبياً على رد فعل المتفرج. ربما تستطيع أن تنقل مكان مشهد أو مشهدين، وقد يحقق ذلك نتائج مبهرة.
- قد يكون المشهد السابق قد أعد المتفرج لتوقع شىء مختلف عما يراه فى المشهد اللاحق.	- إننا نقرأ الفيلم من خلال سياقه، وإذا أعطى السياق إشارات مضللة، أو فشل فى تركيز انتباهنا تجاه المنطقة الصحيحة، فإن المادة قد تصبح مسطحة تماماً.

تلك كانت بعض مناطق فقط من التحليل الدرامى. وكما يقوم الكاتب المسرحى بانتظام بإعادة الكتابة، وتعديل العمل وفقاً لاستجابة الجمهور، فإن صانع الفيلم يقوم بالعديد من التعديلات الكبيرة أو الصغيرة، قبل أن يقول إن عمله قد انتهى واكتمل.

عليك أولاً أن تدع غرائزك تشعر بالتأثير الدرامى لمادتك. وفى مرحلة لاحقة، عندما تكون النسخة الناعمة قابلة للعرض، يمكنك أن تدعو بعض الأشخاص الذين تحترم ذوقهم وردود أفعالهم، وربما سوف تحصل منهم على بعض الإجماع

فيما يقولونه لك. ولأنه لا يوجد لدى صانع الفيلم إلا هؤلاء المتفرجون الذين يجرب الفيلم عليهم حتى ينتهى من عمله، فإن من الصعب الحصول على تقييم نهائى وموضوعى.

وخلال مرحلة التجميع تلك، ابدأ أنت والمونتير فى طرح بعض الأسئلة الأساسية:

هل الفيلم متوازن من حيث تأثيره الدرامى؟ إذا كان لديك مشهد مؤثر ومثير فى وسط القصة، فإن ما يأتى بعد ذلك يبدو مملاً فاتراً (مضاداً للذروة).

هل الفيلم يبدو كأنه يدور حول نفسه لفترة طويلة قبل أن تشعر أنه بدأ فى الحركة؟

متى يكون هناك إحساس محدد بأن القصة تتكشف، ومتى لا يكون هناك هذا الإحساس؟ إن هذا السؤال سوف يساعدك على تحديد مواطن التعثر فى تطور القصة.

ما هى الأجزاء من الفيلم التى تبدو ناجحة؟

ما هى الأجزاء المطوطة، ولماذا؟ قد يكون بعض التمثيل أفضل من البعض الآخر. وفى بعض الأحيان تكون المشكلة أن المشهد موضوع فى مكان خطأ، أو أنه يكرر الملامح الدرامية لمشهد سابق.

ما هى الشخصية التى تجذب انتباهك أكثر من الشخصيات الأخرى، وما هى الشخصية الأقل جاذبية؟

هل هناك تنوع فى المادة، أم مادة متشابهة متكتلة معاً حتى إنها تصبح عسيرة على الهضم؟

أين توجد التضادات والتجاورات الفعالة؟ وهل يمكن زيادة تأثيرها؟

فى بعض الأحيان لا ينجح مشهد لأنه لم يتم التمهيد له جيداً، أو لأن التضاد فى الطابع مع المشهد السابق غير كافٍ. التنوع مهم فى حكاية القصص تماماً كما فى إعداد الطعام.

ما هى التلميحات المجازية التى تلاحظ أن مادتك قد صنعتها؟ هل يمكن أن تصبح أكثر قوة؟ إن الشحنة المجازية التى تحملها قصتك مهمة تماماً للمتفرج.

الحلول بعد أن تشاهد التجميع الأول

بمجرد أن تشاهد وتناقش المادة كاملة على علاتها، يمكنك والمونتير أن تصنعا حلولاً بعيدة المدى حول التطور فى المراحل التالية، وهذه الحلول قد تشمل الأداء، والإيقاع، والسرد المتوازى، والبناء، والمعنى الكلى للفيلم. تذكر أن المونتير غير مهتم على الإطلاق بما كنت تنويه أصلاً، فذلك أصبح أثراً من آثار الماضى. (أى أن المونتير ينصب اهتمامه على المادة التى صورتها بالفعل وما تتضمنه، وليس على النوايا التى لم تحقق فيها ـ المترجم).

ضع أولويات

لكى تعالج المشكلات فى مرحلة مونتاجية، رتب أولوياتك وتعامل فقط مع المسائل الأهم. فإذا كان بناء القصة مرتبكاً، أعد ترتيب واعرض الفيلم مرة أخرى دون أن تقوم بأى تنقيح فى كل مشهد على حدة. وإذا كانت هناك مشكلة خطيرة فى عدم التوازن بين شخصيتين مهمتين، ابدأ فى تعزيز الشخصية الأضعف. عالج فقط المشكلات الكبرى بعد كل مشاهدة.

الطول

معظم أفلام المبتدئين تكون فى العادة طويلة وبطيئة بشكل مثير للألم، وقد تكون النصيحة بشأن تقليل زمن العرض نصيحة موجعة لكنها ضرورية. إذا كنت تعرف فى وقت مبكر أن فيلمك يجب أن يكون –مثلاً –عشرين دقيقة على الأكثر، فإنك سوف تكون قاسياً مع تجميع المادة التى أصبحت ٤٠ دقيقة، لتتخذ قرارات أساسية. إن للأفلام طولاً يتناسب مع ثراء ومغزى مضامينها، لذلك انظر إلى مضمون فيلمك لتعرف ما هو طوله وإيقاعه المناسبان. إن الإنجاز الأصعب فى أى شكل فنى هو أن تملك الثقة والقدرة على أن تقول الكثير من خلال القليل. إنك وكاتب السيناريو تشعران أنكما قد اختصرتماه بقدر ما تستطيعان، لكنك ترى الآن ما يمكن حذفه أيضاً، وما يجب عليك أن تحذفه. والمونتاج اللاخطى

(الرقمى) يحفظ لك كل نسخة مونتاج تقوم بإنجازها، وخلال تطور الفيلم يمكنك دائماً أن تعود إلى النسخ السابقة لترى إذا ما كان فيها شىء تفضله. انسخ كل هذه النسخ على أقراص دى فى دى، حتى لمجرد الاستمتاع الشخصى بها فى المستقبل.

البناء

الأهم من كل شىء هو أنك فى حاجة إلى أن تجد البناء الدرامى الأفضل لكى تصنع من الفيلم حكاية مروية جيداً. والسيناريو الجيد لا يضمن تحقق أفضل تجربة للمتفرج، لأن الممثلين، والتصوير، والمونتاج، يضيفون الظلال والتطور العاطفى، وتلك هى التى يعايشها المتفرج، وليس السيناريو المكتوب، وتلك هى العناصر التى يجب عليك أن تتعامل معها الآن. ومن المفارقات الساخرة أن المخرج يكون هو أكثر الأشخاص معاناة طوال تاريخ صنع الفيلم.

اترك المونتير لكى يقوم بالمونتاج

بعد أن تقرر ما هى التغيرات التى يجب إجراؤها، اترك غرفة المونتاج حتى يتم استدعاؤك. لا يعمل كل المونتيرين أو كل المخرجين بهذه الطريقة، لكن من المهم أن تحاولها وتجربها. إن المونتير يفقد الموضوعية وهو يقوم بإصلاح المشكلات، وكذلك أيضاً المخرج الذى يحضر عملية المونتاج. لكن المخرج الذى يعود بعين جديدة يستطيع أن يخبر المونتير أين كانت التغيرات ناجحة.

إن كل من يعمل فى مرحلة ما بعد التصوير يجب دائماً أن يناضل لكى يتخلص من توقعاته، لكى يجعل من نفسه بديلاً عن المتفرج الذى يرى الفيلم لأول مرة. إنه أمر يشبه اليوجا، أن تنسى تجاربك السابقة لترى اللحظة الحاضرة وتعيش فيها، لا أن تتمسك باللحظة الماضية أو اللحظة كما ينبغى أن تكون.

الفصل الأربعون
قواعد المونتاج

بمجرد أن تعرف النقاط الأكثر دقة فى برنامج المونتاج الكومبيوترى الذى تستخدمه، سوف تستطيع أن تأخذ مشهداً فى كل مرة، وتجعله ولقطاته تعطى ما يمكنها أن تحقق من تأثير. وإليك بعض القواعد العامة التى يمكن أن تساعدك حتى يبدو مونتاجك طبيعياً.

المونتاج يحاكى الوعى اليقظ

كما سبق لنا القول فى الفصل ٤" قواعد اللغة السينمائية بالنسبة للمخرج"، فإننا نقطع مونتاجياً بين اثنين يتحدثان فى مشهد حوارى طبقاً لما يمكن لشخص يراقب الحوار أن يحول انتباهه بين هذا وذاك. لاحظ كيف أن اتصال العين، وانتقالات خط العين، تقوم بعملها فى الحياة الحقيقية، حيث إن هذا الاتصال وهذه الانتقالات هى العلامات الظاهرة لتحولات الانتباه. قم بالمونتاج طبقاً للتغيرات فى خط العين، وسوف تطبق قواعد من السلوك الإنسانى وليس من خلال نظرية خالية من الروح. إن المونتير المخضرم والتر ميرش يقول: "إن طرفة العين هى توقف لحظى وغير ملحوظ فى الرؤية، وإننى أعتقد أننا نستخدمها بشكل غير واعٍ كعلامات ترقيم تفصل بين العبارات التى تمثلها أفكارنا". (من مقابلة مع كيران جانتى فى معهد الفيلم والتليفزيون فى الهند، أبريل ٢٠٠٤ .(إنه يستخدم طرفة العين كأساس لمونتاج مشهد حوارى، كما يمكنك أن تجد فى كتابه "فى طرفة عين"، الطبعة الثانية المنقحة (سليمان جيمس ٢٠٠١).

والتقابل والتعارض بين الانطباعات البصرية والسمعية هما تنويع على ما كنا نسميه "المونتاج" فى الأيام الأولى للسينما. (هنا تجب الإشارة إلى أن "المونتاج" كلمة فرنسية، بينما الكلمة الإنجليزية الأكثر استخداماً الآن تعنى "التوليف" – المترجم). ولأن السينما كانت صامتة، فقد كانت تضع مشهدين أو لقطتين بجوار إحداهما الأخرى لكى تشير إلى الاستمرارية، أو التطور أو العلاقة بينهما، أو تناقضهما، وكان على المتفرج أن يخمن التداعيات المتضمنة فى هذا التجاور. وإننى أعتقد أن متعة المتفرج تأتى من التخيل والافتراض عندما يتابع سرداً، ويستنتج ما بين السطور.

واستخدام الصوت بشكل متعارض مع الحدث، بدلاً من استخدام الصوت لمصاحبة الحدث أو تصويره، هذا الاستخدام جاء متأخراً. ومن المحتمل أنه تطور على أيدى مونتيرى الأفلام التسجيلية فى محاولتهم ضغط المادة الطويلة المأخوذة مباشرة من الواقع. ومن بين صناع الأفلام الروائية، هناك روبرت آلتمان، خاصة فى "ماش" (١٩٧٠) و"ناشفيل" (١٩٧٥) الشكل ٤٠-١، و"حديقة جوسفورد" (٢٠٠٢) والذى يُظهر إيماناً كبيراً بقدرة المتفرج على تفسير تراكات الصوت المتراكبة بكثافة.

اتصال العين

تخيل اثنين يتناولان العشاء فى مطعم، ويتبادلان حديثاً رومانسياً عبر المائدة. إذا أدى الدورين ممثلان بلا خبرة فسوف يحدق كل منهما فى الآخر بلا روح وهما يتحدثان، وتكون النتيجة زائفة لأنهما يؤديان "فكرة" كيف أن الناس تتبادل الأحاديث، وليس ما يحدث بالفعل فى الحياة. قم بمراجعة حذرة لبعض الناس فى أحد المطاعم. إن ما سوف تراه أكثر رهافة وإثارة للاهتمام، إن أحدهما قد لا ينظر فى عينى الآخر إلا بشكل خاطف، وبشكل عام فإن قوة اتصال العيون لا تحدث إلا فى لحظات خاصة، عندما:

- نحاول أن نتأكد من تأثير حاولنا تحقيقه.

- نحصل على معلومات من تعبيرات الشخص الآخر حتى نعرف الخطوة التالية التى سوف نرد بها.

- نمارس ضغطاً إضافياً على الشخص الآخر عندما نمارس فعلاً عليه.

- نرى من خلال لغة جسد الشخص الآخر أو تعبيراته ماذا يقصد عندما يمارس علينا فعلاً.

وبطرق مرهفة، يكون أحد المتحدثين إما ممارساً للضغط أو واقعاً تحت الضغط، وفى اللحظات الحاسمة فقط يبحث أحدهما فى وجه وتصرفات الآخر ليعرف كيف يتصرف، وطوال معظم الوقت، فإن الشخص الذى ينصت ينظر إلى أشياء محايدة أو منعزلة بينما يكون بداخله فى حالة تركيز ذهنى على ما يريده الشخص الآخر أو يعنيه.

والاستماع يختلف عن الإنصات، فقد يركز المستمع تماماً على الشخص الآخر خلال المحادثة، ولكنه قد يلتفت هنا وهناك أيضاً، فالعيون والآذان تنقل تركيزها على نحو مستقل، لكنها تعمل دائماً معاً، لتعطى المعلومات للمخ الذى لا يتوقف عن العمل.

العب دور الملاحظ الواعى المهتم عندما تراقب شخصين فى محادثة، وراقب كيف أن خط عينيك يتحول بين المتحدثين. لاحظ كيف:

- أنك تتابع دائماً الانتقالات فى خط عينيهما، فأنت تريد أن ترى ما ينظران إليه، وأنت بشكل غير إرادى تنقل نظرتك من الذات إلى الموضوع.

- ذهنك يفترض دافعاً جديداً بعد كل تغير فى خط العين.

- هناك إيقاع فى تغيرات خط عينك (يتحكم فيه تحولات مجرى المحادثة ذاتها).

- أنت تقوم بشكل غريزى بتقرير من وماذا تنظر إليهما، عادة على أساس شىء هامشى ما يتطلب نظرة أقرب.

المراقبة هى أيضاً تفكير

بشكل مستقل، يتحول مركز اهتمامك جيئة وذهاباً، وهو يتبع دائماً أفعال وردود أفعال الشخصين المتحادثين، وتغير خط عينهما، وتصرفاتهما الجسمانية،

ولكنك (وهذا فى غاية الأهمية) تقرر توجيه اهتمامك على أساس تطور أفكارك وافتراضاتك حولهما. إن صنع افتراض ما يشبه ضوء يسطع فى الظلام، وبشكل غير واعٍ فإن الشخص المراقب يستخدم بصيرته المتطورة دائماً لكى يبحث عن أكثر المعلومات دلالة.

كيف تكشف أوضاع الكاميرا عن وجهة النظر النفسية

لكى تسجل على الفيلم ما رأيته تواً، فإنك سوف تحتاج إلى تغطية كل متحدث من وجهة نظر الآخر، وتضيف وجهة نظر ثالثة تشملهما معاً بينما أنت –المراقب –تراهما. ولمزيد من الدقة، فسوف تضيف أيضاً لقطات تكميلية من فوق الكتف. إن وجهة نظر المراقب تقع خارج الوعى المغلق للمتحدثين كليهما، ولأن وجهة النظر تلك تظهرهما بطريقة محايدة، فإنها تتضمن وجهة نظر راوى القصة. الآن، يصبح لديك نموذج كامل للتغطية الأساسية للفيلم.

الحياة الداخلية

كما سبق القول فإن السينما تجد صعوبة فى نقل الحياة الداخلية للناس، لكن حيث ينظر شخص ما يوحى بما يفكر فيه ويشعر به، حتى لو كان يحاول أن يخفى ذلك. لذلك فإن المونتاج أداة مدهشة لتضمين الحياة الداخلية ومساراتها. وتلك المرونة فى وجهة النظر تسمح للفيلم ببناء ما يراه المتفرج، وبناء وجهة النظر والحالة الذهنية للشخصية التى يتوحد معها المتفرج فى لحظة ما. إن هذا البحث والاستقصاء، والطريقة السينمائية للرؤية، مصاغة جميعاً بالطريقة التى نقوم بها ـ بشكل غير واعٍ ـ بالبحث بصرياً وتخيلياً فى حدث ما يثير اهتمامنا.

من المراقب إلى راوى القصة

طبقاً للاختيارات التى اتخذت فى التصوير والمونتاج، سوف يتوحد المتفرج مع إحدى الشخصيات داخل القصة، أو مع منظور أكثر ابتعاداً هو منظور راوى القصة أو المراقب. عندما تتحدث الشخصية أ، قد يسمح الفيلم للمتفرج بأن ينظر من بعيد إما إلى الشخصية أ أو إلى الشخصية ب، لكى يشارك فى منظور إحداهما تجاه الأخرى، أو لينظر إليهما معاً فى لقطة عامة.

إن المراقب الواعى المهتم يتحول إلى راوٍ للقصة عندما تصبح المراقبة (كما يحدث عندما ترى فيلماً تسجيلياً أنثروبولوجياً) إيجابية ونقدية. إن هذا النوع من الاندماج يحمل توقعات خاصة من الشخصيات وأهدافها. ورغم أن المراقبة (أو الرؤية أو المشاهدة) قد تتوجه من خلال شخصية رئيسية، فإنها قد تأتى أيضاً من خارج الشخصيات، وعندما يحدث ذلك فإنها تتضمن أن راوى القصة يحاول طرح افتراضات حول الشخصيات، ليخمن من يكونون وماذا يحاولون الحصول عليه. إننا ندرك ذلك من محاولتنا لفهم مثل هذه الشخصيات المحورية فى حياتنا، مثل الوالدين ، أصحاب العمل، رفاق الحياة. إن كلاً من هؤلاء يستحق رواية تتسم بالحيوية والتعاطف. وهذا هو ما يفعله راوى القصة، إنه ملئ بالحماس لذلك فإنه يروى قصصاً أغرب من الخيال.

المونتاج لتحقيق معانٍ متضمنة

تغيير إيقاعات الأداء

من أجل أى مشهد لم يتم تمثيله أو تصويره بشكل ملائم، فإن التحكم شديد الأهمية فى الدراما يكمن هنا الآن فى غرفة المونتاج. إن هذا لا يتعلق فقط بمن أو ماذا يُعرض فى هذه اللحظة المحددة على الشاشة، ولكنه يتعلق بقدر "الزمن الذى تستغرقه كل شخصية لكى يستوعب ما يراه أو يسمعه". إن هذه القدرة على التحكم فى الزمن جاءت مع تمثيل الممثلين على النحو الذى صورتهم به، لكن يمكن للمونتير أن يغير ذلك حيثما وجدت تغطية كافية. والزمن الذى يستغرقه رد الفعل - أى زمن الفعل الداخلى الذى يدور قبل أن يتحول إلى فعل خارجى - يساهم بقدر كبير فى قوة وتماسك المعنى الخفى المتضمن فى المشهد.

قوة المعنى المتضمن

ممثلو السينما قليلو الخبرة، الذين يتعلمون سطور الحوار ثم يكررونها فى الالتقاطات والزوايا العديدة، يميلون إلى الوقوع فى إيقاع ثابت رتيب. إن ذلك يجعل الحياة الداخلية للشخصية مسطحة، وهو ما سوف يظهر واضحاً فى نسخة المونتاج الأولى التى تكون مملة تماماً فى هذه الحالة. فيجب على إيقاعات المشهد

أن تُضبط فى المونتاج بالإصلاح تلك الرتابة، واستعادة التلقائية فى الحدث. تخيل شخصين فى مشهد داخلى، حيث يطرح الرجل سؤالاً بسيطاً على المرأة التى تزور شقته لتناول العشاء: "هل تعتقدين أن الجو بارد فى الخارج؟" وطبقاً للسياق، ورد فعلها، فإن هذا السؤال قد يتضمن العديد من المعانى الخفية. إنه قد يعنى:

- "لأننا على وشك الخروج، هل تعتقدين أننى أحتاج ملابس أثقل؟".
- "دعينا لا نذهب إلى الحفل على أية حال".
- "هل تريدين قضاء الليلة معى؟".

ماذا يجعل المتفرج يختار المعنى المتضمن الأكثر احتمالاً؟ إن الطريقة التى يلقى بها الحوار، ورد فعل المرأة على هذا السؤال، يخبرانك بالكثير. فإذا قالت "لا" ببساطة وبلا تفكير فإن هذا يختلف عن قولها للكلمة بعد لحظة صمت، أو بعد فترة تعكس صراعاً بداخلها. إن هذه الاختلافات فى توقيت جمل الحوار أو ظلال التصرفات تقودنا إلى ما نتخيله، لكن الأحداث السابقة (مثلاً: إذا كان الرجل قد ذهب إلى الطبيب) تحدد أيضاً المعنى المتضمن.

وهكذا فإن ترتيب مادة الفيلم، وقدر التفكير الظاهر الذى تكرسه كل شخصية لكل جزء من تصرفاتها، يمكن أن تتضمنا معانٍ خفيةٍ مختلفة، ويقود المتفرج إلى خلق مجموعة كاملة من الأسئلة الجديدة، وأنت كمخرج تريد ذلك لأنه يزيد التوتر الدرامى.

صنع المعانى المتضمنة أو تغييرها

عندما لا يكون الأداء متألقاً، خاصة عندما لا يكون متسقاً، يمكن للمونتاج أن يرفع مستوى المشهد لكى يكتسب قوة أكبر ووجهة نظر أكثر تحديداً. وبفرض التحكم على الإيقاعات الأصلية لجملة حوار، أو تغيرات فى خط العين، أو تصرفات، أو ردود أفعال، يمكن للمشهد أن يصبح وحدة متماسكة لم يكن أحد يتوقعها.

إن المونتير لا يستطيع أن يغير سرعة كلام أو رد فعل شخصية فى التقاطة مستمرة بلا انقطاع، لكن الإمكانات تتضح عندما يكون المشهد قد تمت تغطيته من أكثر من زاوية وبالتغير فى أحجام اللقطات. انظر إلى الشكل ٤٠-٢، فالرسم التخطيطى A يمثل اللقطة الماستر (التى تغطى المشهد كله فى التقاطة واحدة مستمرة)، وفيها توقيتات إلقاء الحوار والتصرفات التى أعاد الممثلان أداءها فى كل الالتقاطات التالية. وهذا الرسم يوضح الصورة والصوت فى شريطين منفصلين، تماماً على النحو الذى تراهما فيه فى الخط الزمنى لبرنامج المونتاج الكومبيوترى.

وفى الرسم التخطيطى B القطع إلى اللقطة القريبة يحافظ ببساطة على التوقيتات الأصلية للممثلين، برغم أن استخدام اللقطة القريبة يجعل المتفرج يتوقع أهمية أكبر لرد المرأة. والرسم التخطيطى C يستخدم تراكب القطع المونتاجى (انظر القسم التالى لمزيد من التوضيح) لنجعل رد المرأة يأتى بأسرع قدر ممكن. ومع ذلك، فإن الرسم التوضيحى D يضاعف زمن رد فعلها بجمع الوقفتين اللتين قامت بهما فى الالتقاطتين. والرسم E يذهب إلى مدى أبعد بالقطع مرتين على تفكيرها ولحظة تأمل الرجل لرد فعلها قبل أن نعود إليها خلال تفكيرها قبل أن ترد. ولكى تخلق هذه الدرجة من التأخير، فإنك سوف تحتاج إلى لقطات رد فعل قريبة تكميلية عليه، والتقاطة ثانية عليها يمكن للمونتير أن يأخذ منها المزيد من رد الفعل فى لقطة قريبة.

وهذه الاختيارات الذكية لرد الفعل، والإعادة الواعية للتوازن فى أزمنة أداء رد الفعل، يمكن أن تضيف الكثير إلى مصداقية الحياة الداخلية للشخصيات، وهو ما يعمق الاختيارات وردود الأفعال التى تدفع كل شخصية على الفعل أو الكلام، كما يساهم كثيراً فى التأثير الكلى للفيلم. الآن، تساعد الإيقاعات الجديدة أداء الممثلين وتفرزه، وتخلق لنا أرضاً يمكننا أن نستنبط منها المزيد من الفكر، والإحساس، ورد الفعل.

الإيقاعات المونتاجية البصرية والسمعية: تشبيه مع الموسيقى

يحتاج التفاعل بين عناصر المونتاج المختلفة إلى مزيد من الشرح لتوضيح إمكانات هذا التفاعل. فعلى الرغم من أن كل شىء فى المونتاج يستغرق دقائق وثوانٍ وكادرات ويحدث خلالها، فإنه لا يمكن اتخاذ القرارات الدرامية من السيناريو أو من حسابات ساعة الإيقاف، كما أن الموسيقى لا يمكن تأليفها من خلال بندول الإيقاع.

التفاعل الإيقاعى

دعنا نفحص نسخة تم المونتاج عليها لمحادثة بين شخصين. إن لدينا إيقاعين مختلفين لكنهما متداخلان. الأول هو النمط الإيقاعى لصوتيهما فى سلسلة من الجمل التى تتصاعد وتنخفض، تسرع وتبطئ، تتوقف ثم تبدأ من جديد، وتستمر. فى مقابل هذا الإيقاع، إيقاع بصرى يأخذ فى العادة إيقاعه من الإيقاع الصوتى، وهو يتأسس من خلال تحولات معقدة من الاختيارات البصرية، سبق توضيحها ورسم خطوطها من خلال تفاعل القطع المونتاجى، والتكوين، وحركة الكاميرا. إن هذين التيارين، البصرى والسمعى، يمضيان كل منهما بشكل مستقل، لكنهما فى علاقة إيقاعية الواحد مع الآخر، مثل العلاقة بين الموسيقى والحركة الجسدية لاثنين من الراقصين.

الهارمونية

عندما تستمع إلى متحدث وترى وجهه وهو يتكلم، يتضافر فى الصوت والرؤية مثلما يتضافر اللحن مع هارمونيته. ومع ذلك فإننا نستطيع أن نكسر التطابق الحرفى بين ما نرى ونسمع فى نفس الوقت (الهارمونية) وذلك بصنع انتقال من مشهد إلى آخر من خلال اضطراب لحظى بين الصورة والصوت.

الكاونتربوينت

سوف نقطع مونتاجياً من امرأة تتحدث عن زوجها المختفى إلى لقطة بانورامية تستعرض سلسلة من الفنادق على شاطئ البحر. سوف نبدأ بالمتكلمة

بالصورة والصوت، ثم نقطع على اللقطة البانورامية بينما ماتزال المرأة تتكلم، لنترك بقية كلماتها تُسمع فوق لقطة الفنادق. سوف يكون التأثير هكذا: بينما تتحدث المرأة عن أطفالها الذين أصبحوا الآن بلا أب، وعن المرارة التى تشعر بها تجاه زوجها الغائب، سوف ننظر إلى الفنادق ونتخيل بعين خيالنا أين يمكن أن يكون الآن. إن النسخة السينمائية لهذا المشهد يمكن أن توحى بصورة ذهنية (أو حتى مادية) لشخص موجود وينصت، وكلمات المرأة تقف فى تعارض (كاونتربوينت) مع هذه الصورة التى تطلق عنان خيالنا، لنفكر فيما يفعل الرجل الآن، وماذا يحدث خلف واجهات الفنادق.

إن التضاد الكاونتربونطى بين الصوت، والصورة التى بلا علاقة مع هذا الصوت، له العديد من التنويعات، وإليك أحدهما لكى نزيد الأمر وضوحاً: أن نرى ما يحدث عندما تبدأ المرأة فى الوصف بالكلمات: "... وكانت آخر ما أعرف عنه شيئاً أنه كان فى فلوريدا".

ووجود المشاهد الكاونتربونطية الذكية فى فيلم روائى يعتمد كثيراً على مونتير مدرب فى السينما التسجيلية، ويحاول أن يرفع مستوى الفيلم فوق السيناريو المكتوب، على النحو الذى يصفه رالف روزينبلوم فى كتابه "عندما يتوقف التصوير... يبدأ المونتاج" (داكابو، سلسلة الغلاف الورقى، ١٩٨٦ .(لقد ساهم الإخراج والمونتاج للأفلام التسجيلية على نحو مهم فى طلاقة روبرت آلتمان، ومايكل أبتيد، وليندساى أندرسون، وكارول بالارد، وفيرنر هيرتزوج، وكريستوف كسلوفسكى، وكين لوتش، ولوى مال، وألان رينيه، ومارتين سكورسيزى، وهاسكيل ويكسلر، وهؤلاء قليلون من بين العديد من المخرجين المشهورين الذين يتمتعون بهذه السمات.

التنافر

هناك قدرة أخرى للمونتاج، هى استخدام التعارض أو التنافر. وعلى سبيل المثال، عندما نسمع بائعاً يحدِّث مساعده حول نظريته الحيوية فى إقناع الزبون، فإننا نرى نفس الرجل يعدد مزايا السرير الذى يبيعه فى رتابة حتى أن الزبون

المسكين يشعر بالملل لدرجة أنه يغفو. إن هذا التعارض يشبه ما يسمى التنافر فى الموسيقى، وهو ما يحث المتفرج على أن يجد حلاً له، فالمقارنة بين معتقدات الرجل عن نفسه (ما نسمعه) وممارسته لعمله (ما نراه)، تجعل المتفرج يستنتج: "هذا رجل لا يعرف نفسه". وهذا التكنيك فى الكشف الغامض عن المعلومات موجود أيضاً بنفس القوة فى السينما التسجيلية، حيث نشأ هذا التكنيك أصلاً. لقد كانت لدى السينما التسجيلية مشكلة كبرى فى أن تجعل المتفرج ينظر بعين نقدية إلى الواقع، والناس يعتقدون أن السينما التسجيلية مجرد تسجيل، لكنها فى الحقيقة بناء مثل السينما الروائية، ويجب عليها أن تستخدم كل الأدوات التى فى متناولها لتجعل المتفرج واعياً بالمعانى المتضمنة والأبعاد الخفية.

استخدام التراكب فى القطع المونتاجى والانتقالات

المشهد الحوارية

القطع المونتاجى المتراكب هو أداة مونتاجية كونترابونطية تستخدم لتقليل حدة القطع المونتاجى غير الطبيعى بين اللقطات. ويتحقق هذا القطع عندما نسمع صوت المتحدث قبل أن نرى صورته، أو العكس، وهو ما يزيل الرتابة عن القطع المتساوى للصورة والصوت، والذى يجعل المونتاج رتيباً ويحوله إلى أجزاء متوقعة من الحدث.

والشكل ٤٠-٣ نسخة من القطع المباشر المعتاد لمحادثة بين A و B، وكل من يتكلم يظهر على الشاشة، وسرعان ما يصبح القطع بين هذا وذاك متوقعاً، ويمكن التقليل من هذه الرتابة بأن تحشر بعض لقطات ردود الأفعال (غير موضحة بالشكل).

انظر الآن إلى نفس المحادثة باستخدام القطع المتراكب. إن الشخص A يبدأ الحديث، لكننا بعد ذلك نسمع صوت الشخص B) فى المنطقة المتراكبة أو المتداخلة X، وننتظر مرور جملة من كلامه قبل أن نقطع إليه. والشخص B قاطع الشخص A فى المنطقة المتراكبة Y وفى هذه المرة نبقى مع رد الفعل B المحبط قبل أن نقطع إلى A الذى يبدى رأيه، وقبل أن ينتهى من كلامه، ولأننا

مهتمون بتزايد غضب B فإننا نقطع إليه وهو يهز رأسه فى المنطقة المتراكبة Z، وعندما ينتهى A من كلامه، فإن – B الذى نراه ينتظر- ينهى المحادثة، وهو ما يصل بالمشهد إلى النهاية.

كيف تقرر أن تستخدم القطع المتراكب؟ فلنعد إلى نموذجنا المونتاجى الموثوق به: وهو الوعى الإنسانى فى حالة عمل. تخيل أن تشاهد محادثة بين شخصين، إن عليك أن تدير رأسك من أحدهما إلى الآخر، ونادراً ما سوف تدير رأسك فى اللحظة التى يبدأ فيها المتحدث كلامه تماماً، فهذه الدقة لا يملكها إلا كائن كلى القدرة. وفنانو المونتاج الذين يصنعون قطعات مضبوطة ومتساوية بين المتحدثين، يميلون إلى إعطاء أعمالهم مظهراً مصقولاً وجاهزاً، بمن سوف يفسد الإيهام بأننا نشاهد شيئاً ينمو ويتطور بتلقائية. إنك فى الحياة العادية نادراً ما تستطيع التنبؤ بمن سوف يتحدث فوراً، إن سماعك لصوتٍ جديدًا هو الذى يدلك إلى أين تنظر. وإذا كان الفيلم يريد أن يقنعنا بأن مشهداً حوارياً يأتى بشكل تلقائى من الحياة الحقيقية، يجب على المونتير أن يحاكى الانتقالات التلقائية عندما تقوم أعيننا بملاحقة سمعنا، أو أن سمعنا (أو الأدق: تركيزنا) يتوجه متأخراً إلى شىء رأيناه لتونا.

والمونتاج الناجح يبدأ مع الوعى المتنامى لشخصيات القصة، وأضف إلى ذلك ما يريد راوى القصة، صاحب وجهة النظر، والمندمج فى القصة، أن نلاحظه. إن هذا المراقب- المرشد أو الدليل- ليس مندمجاً فقط فى سماع ورؤية كل متحدث عندما يتحدث، (فذلك سوف يكون مثيراً للملل)، لكنه مندمج فى تخمين ما يحدث بداخل كل شخصية، وهو ما تدل عليه تصرفات الشخصية وردود أفعالها. إن المراقب المهتم (أى راوى القصة، كما يطلق عليه المؤلف- المترجم) يلاحظ الأدلة، لكنه يذهب إلى مدى أبعد لكى يستحق بحق أن يكون راوياً للقصة، إنه يطور مواقفه بصنع افتراضات عن الشخصيات، وأهميتها، وتناقضاتها، ومكانها، وزمانها.

إن الفيلم الذى يمتعك حقاً هو الذى يجعلك تشعر بأنك فى صحبة مراقب مهتم ذكى وسريع البديهة يدرك أغوار الطبيعة الإنسانية، وهذا الدليل أو المرشد ذو الحس النقدى يجعلنا نشاركه كل الملاحظات الخاصة، ويدعنا نشاهد كل ما نستطيع عن الشخصيات.

وبشأن صناعة الفيلم، والمونتاج بشكل خاص، فإن الرسالة واضحة: فلكى تأخذ المتفرج مع ذاتية راوى القصة الذكى، فإن على المونتير أن يجعل نقاط الانتقال فى الصوت والصورة متداخلة ومتراكبة، لأن ذلك يحاكى الوعى الإنسانى فى أنشط حالاته.

الانتقالات بين المشاهد

فى أقل حدود الانتقالات السينمائية، نرى شخصياً يخرج من الكادر ويترك المكان خالياً، ثم يقطع الفيلم إلى كادر خالٍ قبل أن يدخل الشخص إلى المنظر. إن ذلك المونتاج فى الحقيقة منصة مسرح، وتحولات خرقاء تجعل إيقاع الفيلم مثل "الزغطة". وفى العادة فإن المخرجين غير المتمرسين يصممون المشاهد بأن تبدأ وتنتهى بهذه الطريقة، لكن المونتير الذكى سرعان ما يبحث عن طرق ليبتر الأجزاء الميتة من اللقطات.

وكما أن هناك قطعات مونتاجية حوارية متراكبة، فإن هناك انتقالات حية من مشهد إلى آخر باستخدام القطع المتراكب. تخيل مشهداً لصبى وفتاة يتحدثان عن الخروج معاً، ويقول الصبى أنه يتعقد إن أم الفتاة سوف تمنعهما، فتقول الفتاة: "لا تقلق بشأنها، يمكننى أن أقنعها"، ثم قطع إلى المشهد التالى، حيث تسأل الفتاة أمها التى تغلق باب الثلاجة بعنف وهى تقول مؤكدة: "بالطبع لا".

أولاً، من التكرار الزائد أن نرى الفتاة وهى تسأل أمها، كما أن القطع العادى سوف يأخذنا على الفور من مشهد الصبى والفتاة إلى مشهد الأم والفتاة، حيث تجيب الأم: "بالطبع لا!. لكن الطريقة الأكثر إثارة للاهتمام للانتقال من مشهد الصبى والفتاة أن نقطع إلى الأم عند الثلاجة بينما لانزال نسمع الفتاة تقول: "يمكننى أن أقنعها"، وعندما تنتهى، تغلق الأم باب الثلاجة بقوة وتقول: "بالطبع لا"، لتتحرك الكاميرا حركة بانورامية لنرى الفتاة موجودة فى المشهد.

وهناك طريقة أخرى للحذف، هى أن نظل مع الصبى والفتاة بينما نسمع صوت الأم: "بالطبع لا" عند نهاية لقطة الصبى والفتاة. ويمكنك أن تستخدم المفاجأة فى الصوت الجديد كدافع للقطع المتراكب إلى صورة الأم مع بداية المشهد الجديد.

إن أياً من هاتين الطريقتين (الصوت يأتى بعد الصورة، أو الصوت يأتى قبل الصورة) تقلل من الإحساس برتابة الترتيب بين المشهدين. ورغم أنك تريد أن تدع المشهد ينتهى نهاية بطيئة، ربما مع اختفاء تدريجى، فإنك غالباً ما تريد أن تحافظ على قوة الدفع فى السرد إلى الأمام. ولقد اعتاد صناع الأفلام على استخدام المزج بين نهاية مشهد وبداية مشهد آخر، لأن القطع العادى بين المشهدين يدفع المتفرج بسرعة للانتقال إلى مكان وزمان جديدين، بينما المزج يتيح فترة راحة بين المشهدين، لكنه يضيع قوة الدفع الثمينة.

المؤثرات الصوتية واستخدام الحذف فى المشاهد

لقد سبق لك أن رأيت تكنيك التراكب باستخدام المؤثرات الصوتية، إنه يبدو مثل هذا: المدرسة تتقلب متذمرة فى فراشها، ثم نراها وهى تضم شعرها، ونسمع صوتاً يتزايد ارتفاعه، قادماً من ملعب، حتى نقطع عليها وهى على باب المدرسة. ولأن فضولنا يدفعنا للبحث عن إجابة لغز أصوات الأطفال فى غرفة المرآة، فإننا لا نجد تحولاً متعسفاً أو مسرحياً فى المكان، فهذا الصوت يجر انتباهنا إلى الأمام نحو المشهد التالى.

هناك نوع آخر من القطع المتراكب يجعل الصوت يعمل بطريقة أخرى: إننا نقطع من المدرسة تقود الأطفال لغناء جدول الضرب، إليها وهى تخرج الطعام من الثلاجة فى المنزل، إن أصوات الفصل الكئيبة تتضاءل ببطء بينما نراها تأكل بقية الطعام فى إنهاك. فى المثال الأول كان الصوت فى غرفة النوم يستبق الصورة، أما فى المثال الثانى فإن الصوت يبقى حتى بعد أن تكون قد عادت إلى المنزل. ولأن راوى القصة يرينا كيف أن الضجيج يثقل ذهنها، فإن المعنى المتضمن فى الحالتين هو أنها تجد عملها مضجراً ومرهقاً. لذلك فإن مونتاج التراكب

يصنع ما هو أكثر من الانتقالات الناعمة بين المشاهد، وهو هنا يتضمن ما يسيطر على وعى المدرسة. وإننا نستطيع الإيحاء بشىء مختلف تماماً إذا صنعنا التراكب بالعكس، فجعلنا صمت منزلها يستمر حتى ظهور مكان عملها.

فى هذه الطريقة الأخيرة نراها فى عملها ومايزال صوت راديو غرفة نومها مستمراً بنعومة، ليغرق شيئاً فشيئاً فى الضجيج المتزايد لوقع أقدام فى ممر المدرسة. وعند نهاية اليوم، فإن صوت المسلسل التليفزيونى المفضل لديها يحل محل صوتها وهى تلقى درس الإملاء، ثم نقطع إليها وهى تسترخى فى المنزل.

وباستخدام انتقالات الصوت والصورة بشكل إبداعى، يمكننا أن ننقل المتفرج إلى الحدث التالى بدون المؤثرات البصرية المعقدة مثل المزج، والاختفاء والظهور التدريجيين، أو حتى الظهور المفاجئ للمشهد الجديد بشكل مقحم. كما أننا نستطيع أيضاً أن ننشر معلومات مهمة عن الحياة الذاتية للشخصيات وتخيلاتها الداخلية، وهو أمر لا تستطيعه السينما أن تقدمه بطريقة أخرى بمثل هذه السهولة.

مشكلة تحقيق التدفق

بعد أن تشاهد عدة مرات نسخة الفيلم التى تتطور بعد كل مونتاج عليها، فسوف تبدو لك أنها ماتزال سلسلة من مشاهد منفصلة تفتقد الإحساس المريح بالتدفق. والمشاهد الحوارية على نحو خاص، والتى تتركز حول إظهار الشخص الذى يتحدث، سوف تبدو محتشدة بالضجيج، فهناك الجزء الخاص بهذا المتحدث، ثم جزء خاص بذاك المتحدث، ثم جزء لهما معاً، وهكذا. وحتى المشاهد ككل تبدو فى تغيرها من مشهد إلى آخر كأنها وحدات مستقلة، كأننا نرى تتابع عربات قطار، كل منها مستقل ومرتبط بالعربات التالية بمجرد سلسلة. كيف يمكن لنا أن نحقق التدفق السلس كما نراه فى السينما؟ لكى نتحول إلى هذا الموضوع، علينا أن نعود إلى كيفية الإدراك البشرى عند نقاط الانتقال.

تطبيق على الكاونتربوينت: ربط مادة لصنع التدفق

إن ذلك يعنى أن تضم معاً الصوت من إحدى اللقطات، والصورة من لقطات أخرى، كما سبق لنا القول. وبالعودة إلى المثال حول البائع شديد الثقة فى نفسه

مع أن أداءه ضعيف، يمكنك أن تظهر ذلك على الشاشة بالجمع بين مجموعتين من المادة: الأولى له وهو يحدث مساعده خلال استراحة الغداء (المشهد A والأخرى له وهو يبيع لزبائنه (المشهد B).

يمكننا أن نصنع مونتاج هذه المواد من خلال التجاور. الطريقة المحافظة للتجميع الأول للمادة سوف تصنع تبادلاً بين الأجزاء كما فى الشكل ٤٠-٤ أ: جزء للبائع وهو يشرح طريقته فى البيع، ثم جزء له وهو يحدث الزبائن، ثم جزء ثالث له وهو يؤكد لمساعده نجاح طريقته، ثم جزء للزبون وهو ينصرف من الضجر. إن تلك هى الطريقة الشائعة وإن كانت تفتقر إلى الذكاء، والتى يصنعها المونتير لتقديم الفكرة، وبعد عدة لقطات مونتاجية فإن التكنيك والرسالة يصبحان متوقعين، كعربات القطار التى تتتابع.

وبدلاً من ذلك التبادل البدائى، دعنا ندمج مجموعتى المادة كما فى الشكل ٤٠-٤ب، إن هارولد (البائع) يبدأ فى شرح فلسفته فى البيع (المشهد A) خلال استراحة غداء الباعة، وبينما هو يتباهى أمام مساعديه الشبان، نبدأ فى زيادة مستوى الصوت من غرفة البيع (المشهد B) حيث نسمع هارولد وهو يرحب بالزبائن فى حرارة، وعندما يصل الصوت إلى أعلى مستوى له، نقطع إلى صورة غرفة البيع (المشهد B) لنرى هارولد وقد اصطاد زبوناً وبدأ فى "تسميع" عباراته التى يستخدمها فى البيع. وبعد أن يتم تأسيس ذلك، يعلو مرة أخرى صوت استراحة الغداء (المشهد A) ونسمه هارولد وهو يقول إنه يفتن زبائنه على الفور، ونقطع إلى صورة المشهد A، ونرى هارولد وقد تحرك قريباً من مساعديه الشبان، إنه يخبرهم أن عليك أولاً أن تجعل الزبون يعترف أنه يحب الصفقة، وبينما يستمر صوته، نقطع عائدين إلى صورة غرفة البيع (المشهد B) لنرى الزبون وهو ينصرف غاضباً، ثم نسمع صوته من المشهد B وهو يقول أنه جاء لشراء وسادة.

لاحظ فى مناطق التراكبX، Y ، Z فى الشكل ٤٠-٤ب، أن الصورة من أحد المشاهد جاءت فى كاونتربوينت ضد الصوت من المشهد الآخر. وبدلاً من عرض

مشهد النظرية ثم مشهد التطبيق منفصلين، فإن النظرية توضع الآن فى مواجهة التطبيق، والأفكار فى مواجهة الواقع، لكى نصنع تجاوراً أكثر حدة فى تحقيق الهدف منه.

إن الفوائد هنا متعددة، فنحن لم نستخدم إلا القليل من الأشخاص الذين لا يفعلون شيئاً إلا الكلام، بينما المادة التى تعبر عن التصرفات تسيطر الآن، حيث نرى الدليل على عدم صدق نظريات البائع. إن هنا تجاوراً أكثر دلالة وتفصيلاً بين أفكار البائع عن نفسه وأدائه فى البيع، وعلى المتفرج أن يملأ هذه الفجوة بين أفكار الرجل وتصرفاته الفعلية. وهكذا فإن التضاد (الكونترابونط) يسمح لك بأن تشذب المادة لتصنع منها نسخة موجزة مرهفة لا تتحقق أبداً عندما يتم تخيل الكتابة السينمائية على أنها حوار مسرحى.

والمونتاج الكونترابونطى لا يمكن تصوره خلال عملية كتابة السيناريو، لأن نقاط الدخول والخروج (من لقطة إلى أخرى) تعتمد على ظلال الأداء وعمل الكاميرا. ولكن إذا كان تصوير المشهدين قد تم كوحدتين كاملتين، فإن أحدهما يصبح فعلاً موازياً للآخر. لذلك فإن المشهد كما سوف تحصل عليه بعد مونتاجه يمكن الحصول عليه فقط من المادة ذاتها، كما أنه سوف يضغط المشهدين على نحو فعال.

وهناك مشروع للتصوير والمونتاج لكى تطبق هذه المهارات، وذلك فى الفصل ٦ عن مشروعات التصوير. عد إلى المشروع ٦-٢ج: الكونترابونط الصوتى وجهة النظر، فهو يضيف التضاد الصوتى إلى الفعل، لكنك قد تريد أن تجرب ارتجال مشهد البائع فى مثالنا السابق، مستخدماً أحد المشهدين كفعل موازٍ للآخر، ومزج الاثنين معاً من خلال الكاونتربوينت.

مشاهدة النسخة الخشنة

النسخة التالية بعد التجميع الأول تدعى النسخة الخشنة، وفيها تُستخدم كل المادة فى اتجاه الهدف الذى تحدد بعد مشاهدة التجميع. المشاهد فى النسخة الخشنة لاتزال غير مضبوطة بدقة، لكن المونتير يحاول أن يجعل كل مشهد يحتل

مكانه الصحيح ويكون ناجحاً من الناحية الدرامية. والتدقيق الذى تمنحه لهذه النسخة يشبه النسخ السابقة، ويظل من المهم أن تتعامل مع الأبعاد العامة أولاً:

قسم العرض:

هل هناك تفاصيل كافية لعرض المقدمات الدرامية للعمل، أم أنها أقل أو أكثر من اللازم؟

إذا تمت إزالة قسم العرض، هل لايزال المتفرج قادراً على استنتاج ما يدور؟ وماذا سوف يستنتج عندئذ؟

هل قسم العرض مندمج مع الحدث، أم أن الفيلم يتوقف عن التطور ليدلى بمعلومات إلى المتفرج؟

ماذا لو تم تأخير قسم العرض (من الأفضل دائماً جعل المتفرج يتساءل وينتظر)؟

قوة الدفع:

هل قوة الدفع إلى الأمام مستمرة طوال الوقت؟

أين تراخت قوة الدفع، ولماذا؟

الزمن:

ما هو المشهد الذى يبدو طويلاً، وما هى المادة التى تبدو زائدة؟

ما هو الإحساس بزمن الفيلم ككل- طويل، قصير، أم مضبوط؟

الشخصيات:

إلى أى حد كان تطور كل شخصية رئيسية منطقياً وكافياً؟

هل هناك شىء يعطى انطباعات مضللة حول الشخصيات، أو يجعلنا نشعر بالغربة عنها؟

هل الشخصيات تظهر (كما لابد أن يحدث) قبل أن تصبح مهمة درامياً؟

التوازن:

هل الفيلم يتحرك إلى الأمام، بحيث تكون كل حركة متوازنة وحتمية، أم أن هناك إحساساً مشوهاً وغير متوازن فى بعض الأجزاء؟

هل هناك توازن كاف بين المشاهد الداخلية والخارجية؟ (إن هذا يعنى فى الأغلب التعامل مع إحساس الاختناق بضيق المكان، والذى قد يخلقه الفيلم. الفيلم المتوازن والمبنى جيداً يتراوح بين الحدة والاسترخاء، تماماً كما أن أى شخص يتراوح بين الحميمية والعزلة، الوجود بالداخل أو بالخارج، مع العائلة أو فى العمل، فى النهار أو الليل، وما إلى ذلك).

التيمة والمعنى:

- ما هو التأثير الحالى لتيمة الفيلم؟
- من أو ماذا يقدم تيمة الفيلم ويوصلها إلى المتفرج؟
- أين يفشل التأثير المقصود؟

وبعد مشاهدة النسخة الخشنة مرة ثانية أو ثالثة، يمكنك أن تسأل أسئلة أكثر تحديداً، مثل:

- ما هى المشاهد التى تستفيد من الدخول فى الحدث بعد بدئه، أو الخروج منه قبل نهايته؟ (فى الأغلب، فإن من الأفضل دخول الحدث أو الخروج منه أثناء الحدث، بدلاً من أن تكون المشاهد مثل فصول مسرحية تبدأ وتنتهى مع رفع ونزول الستار).
- ما هو الممكن عمله بالنسبة لكل شخصية لكى تحقق التأثير الأكبر، وفى أى المشاهد؟
- ما هى المشاهد التى تستدعى انتباهاً خاصاً لضبط إيقاعها؟
- كيف كانت النهاية ناجحة؟
- هل هناك نهايات زائفة قبل (والأسوأ أن تكون بعد) النهاية الحقيقية؟

مرة أخرى، اطلب من المونتير أن يصلح فقط الأخطاء الواضحة قبل أن تشاهد النسخة من جديد.

شاهد الفيلم كله

حتى لو كنت قد أجريت المونتاج على مشهدين فقط، شاهد الفيلم كله، لأن الفيلم يشبه خيمة، وتغيير ارتفاع أحد أوتادها أو طول أحد الحبال يغيِّر على الفور من بنائها كله. راجع دائماً أية تغييرات فى سياق العمل كاملاً، وعند كل مشاهدة جديدة عليك أن تبذل أقصى الجهد لتراه كأنك تراه لأول مرة وبدون معلومات مسبقة عنه، كما سوف يفعل المتفرج تماماً.

المتفرج

الدراما تدور فى مخيلة المتفرج

من خلال صنع نسيج بالصورة والصوت يحتاج إلى تفسير، فإن الفيلم يصنع العناصر المتصارعة بجوار بعضها البعض بقدر كبير من الاقتصاد، وهو يحث على اندماج المتفرج فى تطوير الأفكار التى قد تحل التوترات الجدلية للقصة. الآن لم يعد المتفرج فى حالة توحد سلبى وخضوع لإرادة الفيلم المتحكمة، لكنه يعيش حياة داخلية متخيلة وإبداعية كنتيجة لما يوحى له به الفيلم. إن هذا الوعى النقدى هو ما كان برتولت بريخت يحاول تحقيقه فى المسرح، لكى يوقف عادة المتفرج فى التوحد (اللاواعى) مع عالم الفيلم.

المتفرج كمشارك إيجابى وليس سلبياً

إن هذا النسيج المعقد من الكلمة والصورة يدفع المتفرج إلى علاقة نقدية، ويشجع على المشاركة الإيجابية وليست السلبية. لقد قام راوى القصة بتطوير تفاهم مع المتفرج يحمل فى طياته ليس التسلية فقط، وإنما محاولة التفسير، وفرصة لتقييم ما يرى فى مواجهة ما يسمع، ويوازن بين فكرة ونقيضها. الفيلم الآن سوف يؤكد أحياناً ما يبدو حقيقياً، ويناقضه فى أحيان أخرى. وكما يحدث فى الحياة، يجب على المتفرج أن يستخدم التقييم النقدى عندما يتضح مثلاً – كما فى المثال السابق عن البائع– أن صورة المرء لنفسه لا يمكن الاعتماد عليها.

وهناك طرق أكثر إثارة للاهتمام فى استخدام التجاور والتضاد، تظهر عند كسر التلازم بين الصوت والصورة. وعلى سبيل المثال يمكنك أن تعرض منظراً داخلياً، تنظر فيه فتاة مراهقة من نافذة المتجر إلى الناس فى الشارع، وهناك صوت راديو يأتى من خارج الكادر يذيع تقريراً عن معرض للكلاب بينما الفتاة تراقب صبياً يجادل أمه فى الشارع بعنف. إن الفتاة ذاهلة تماماً حتى أنها لا تلاحظ التضاد (الكاونتريوينت)، ففى الوقت الذى نرى فيه الأم وابنها، نسمع المعلق يتحدث عن سلالات الكلاب وصفاتها. إن هنا تناقضاً ساخراً بين كل مستويات الوعى: فالجدال بين الأم والابن ارتفع إلى مستوى أن يكون "فرجة" فى الشارع، لكن شخصيتنا الرئيسية (الفتاة) شديدة السذاجة، أو شديدة الاستغراق فى ذاتها، حتى أنها لا تلاحظ هذا الجدال. ببلاغة شديدة وبقدر غير قليل من الفكاهة، فإن علاقة لاوعى الفتاة، والمنظر الساخر للأم والابن، هذه العلاقة قد تم ضغطها فى لقطة من ٢٠ ثانية، وهذا هو الاقتصاد!

ملخص

بهذه الأمثلة أكدنا على أن وعينا يمكن أن يبحث فى محيطه، عن طريق:

- التوجه فى اتجاه واحد (العينان والأذنان تجاه مصدر معلومات واحد).
- التوجه إلى اتجاهين (العينان تجاه مصدر للمعلومات، والأذنان تجاه آخر)
- العينان تشدان الأذنين لرؤية مكان جديد.
- الأذنان تشدان العينين لسماع مكان جديد.

ومن خلال هذه التقنيات، تؤثر السينما على أحاسيس المستويات المتغيرة للوعى والتداعى لدى شخصية ما. وإحدى النتائج السارة من المونتاج المتراكب هى أنك تستطيع الاستغناء تماماً عن الانتقالات البصرية مثل الاختفاء والظهور التدريجيين، أو المزج.

النجدة! أنا لا أستطيع أن أفهم!

من الصعب الفهم الكامل لتقنيات المونتاج تلك من خلال كتاب، رغم أنها تحاكى الطريقة التى يتحول بها وعينا مئات المرات كل يوم. وإذا كانت هذه

التقنيات تتجاوز فهمك الآن، فلا تقلق، فالطريقة المثلى لفهم المونتاج هى أن تأخذ مشهداً معقداً ومثيراً للاهتمام من فيلم روائى، وتعرضه لقطة بلقطة، وتدون سجلاً دقيقاً للعلاقة بين عناصر شريطى الصوت والصورة.

وفى الفصل الخامس المشروع ٥-٢ عن تحليل المونتاج، طريقة للتعليم الذاتى للمونتاج، مع قائمة بالتقنيات لتحديدها وتحليلها. حاول أن تقوم بتصوير ومونتاج مشاهدك من خلال «مشروعات التصوير» فى الفصل السادس وبعد هذه الخبرة العملية، عد إلى هذا القسم، ومن المؤكد أنه سوف يكون عندئذ أكثر وضوحاً.

الفصل الحادى والأربعون
استخدام التحليل والآراء

بعد أسابيع أو شهور من المونتاج المتواصل لفيلمك، يظهر نوع من الاعتياد والملل. إنك تفقد الموضوعية والقدرة على الحكم بالنيابة عن المتفرج. ونسخة بعد أخرى تبدو النسخ كلها متشابهة وشديدة الطول، وتستحوذ عليك هواجس أخطاء بعينها فى اللقطات، ويصبح إصلاحها عملاً يستغرقك تماماً. ومن المعتاد أن تجد نفسك متمسكاً بمشهد أو شخصية ثانوية قد يراها المونتير والآخرون زائدة، إنك تعتز بها، لكنك يجب أن تقتلها إذا أردت أن يكون الفيلم متماسكاً ومتسقاً.

إن هذه الحالة من ظهور المعوقات تظهر على نحو خاص عندما يكون المخرج هو المونتير، وهو الذى عاش قريباً من النوايا واللقطات منذ بداية التفكير فيها، لكنها تصيب أيضاً كل طاقم المونتاج، وهذا هو السبب فى أنك تحتاج إلى أن ترى ردود أفعال الآخرين من خارج الطاقم على ما قمت بعمله، غير أنك تحتاج أولاً إلى القيام ببعض الترتيبات.

وسائل التشخيص

صنع جدول تدفق مشاهد الفيلم

قبل أن تعرض النسخة على الآخرين من خارج العمل، اصنع ملخصاً للفيلم فى شكل رسم تخطيطى يوضح وحداته حتى تستطيع أن تحدد ما هو خارج عنها، ويمكنك أن تستخدم النموذج من الفصل ٢٢، الشكل ٢٢-٢، للقيام بسرعة بعملية التحليل. وسوف تكون هناك بعض المشكلات التى يمكنك إصلاحها بسهولة لأن الرسم التخطيطى ذاته يكشف لك عنها ويقدم لك أفكاراً جديدة.

إنك لكى تفهم شيئاً على نحو أفضل، قم بتحويله إلى شكل آخر، فالإحصائيات تكشف عن معناها عندما تتحول إلى رسم تخطيطى على سبيل المثال. والسينما وسيط مراوغ يستخدم الزمن المضارع وتفاصيله لكى يطغى على المتلقى، ويقمع الكثير من إحساسه بالتحكم فيما يراه ويسمعه، لكن جدول تدفق مشاهد الفيلم يمكن أن يعطيك منظوراً جديداً ومحايداً تجاه عملك. اعرض فيلمك مشهداً واحداً فى كل مرة:

اكتب ملاحظة مختصرة عن مضمون كل مشهد جديد فى مربع صغير (الشخصيات والحدث الرئيسى).

إلى جانب هذا المربع، اكتب ما يساهم به المشهد فى تطور الفيلم ككل. قد تكون مساهمته هى تقديم معلومات، أو يقدم مكاناً أو مشهداً أو علاقة، سوف تتطور فيما بعد فى الفيلم، أو قد يوجد المشهد لخلق إحساس أو طابع محدد.

انظر الآن إلى جدول تدفق مشاهد الفيلم. إن هذا الجدول قد يحتوى على بعض القصور، لأن مشاهد الفيلم ليست مجرد توالٍ لغناء فردى، حيث كل أغنية منفصلة عن الأخريات، لكن هذه المشاهد أشبه بغناء كورالى جماعى، حيث دخول كل مجموعة جديدة يتداخل ويتقاطع مع ما سبقه.

ارسم خطوطاً توضح أية علاقات خاصة بين كل مشهد والمشاهد التى تسبقه. وعلى سبيل المثال فإن هذه الخطوط قد توضح فى السرد المتوازى لحدثين أن أحد المشاهد بعيد تماماً عن المقابل له فى الخط الموازى.

ادرس كم من الوقت يستغرق كل مشهد، وضع لكل مشهد درجة تحدد تأثيره حتى يمكنك تقييم تطور الضغوط الدرامية فى الفيلم.

قم بهذا العمل من الشاشة مباشرة، وليس من الذاكرة أو السيناريو، إذا كنت تريد أن ترى وقع الفيلم على المتفرج الذى يراه للمرة الأولى. إن تحليل عملك بهذه الطريقة يدفعك إلى أن تعرف ما يأتى بالفعل من الشاشة، وأن تترجم الأحاسيس الغامضة إلى أحاسيس واضحة المعالم.

ماذا سوف يضيف هذا التقدم فى صنع المونتاج؟ مثلما حدث مع التجميع الأول، فإنك سوف تجد بعضاً من الآتى:

الفيلم يفتقد التأثير فى وقت مبكر منه، أو أن الجزء الافتتاحى باهت وبلا ضرورة، والتطور يأتى متأخراً (قد يكون هذا مناسباً لرواية روسية من القرن التاسع عشر، لكنه قاتل بالنسبة لفيلم قد يحيا أو يموت على شاشة التليفزيون).

القضايا الأساسية غير واضحة، أو تأخذ وقتاً أطول مما ينبغى حتى تتضح (هناك مشكلة فى كتابة السيناريو، لكنك قد تستطيع أن تعيد وضع أحد المشاهد فتعرضه فى وقت أسبق، ربما قبل التيترات أيضاً، حتى تضع الفيلم فى خط مثير للاهتمام والتطور).

هناك تطور غير خطى للمعلومات الأساسية والضرورية حول الشخصيات، وخلفية القصة، والبيئة المحيطة، بما فى ذلك:

- أجزاء محذوفة ومفقودة.
- أجزاء متكررة وزائدة.
- الرجوع إلى شىء كان المفترض أن نعرفه فى وقت أسبق.
- معلومات قسم العرض موضوعة بشكل مبكر جداً حتى إن المتفرج ينساها.
- معلومات قسم العرض غير كافية أو تأتى متأخرة أكثر من اللازم.

نوع التأثير، وطريقة ظهوره مرة بعد الأخرى، موزعان بشكل ضعيف عبر طول الفيلم (زيادة أو نقصان فى التطور والتقدم الدراميين).

الفيلم يقدم تأثيراً درامياً واحداً بعدة طرق. (هناك مثلاً ثلاثة مشاهد متعاقبة تكشف عن أن للبطل جاذبية ضعيفة، قم باختيار أفضلها، وأعد ترتيب المشهدين الآخرين أو تخلص منهما).

مشهد جيد أو شخصية محبوبة لا تساهم فى الفيلم ككل. (أغمض عينيك، وانزل بالفأس).

نهاية الفيلم تظهر مبكراً، لتترك بقية القصة تثير الملل. (قم بإعادة التوازن، أو قم بتأجيل بعض المؤشرات لكى تجعل النهاية محل شك، ويبقى المتفرج مهتماً).

- الفيلم يبدو كأنه ينتهى قبل أن ينتهى بالفعل. (هناك نهايات زائفة أو متعددة، وهى مشكلة شائعة).

وتحديد نقطة الضعف يساعد على العلاج، وعندما تقوم بإجراء هذا العلاج فسوف تشعر بالتحسن أكثر مما تراه، إن الأمر يشبه إعادة فرد شراع القارب، إنك لم تبلغ الهدف لكن هناك قوة جديدة للحركة.

استخدام جدول تدفق المشاهد مرة أخرى

تمارس الأفلام على صانعيها خداعاً لا ينتهى، لذلك بعد أن تجرى بعض التعديلات قم بصنع جدول جديد لتدفق المشاهد، لكى تتأكد من أن التعديلات لم تتسبب فى مشكلات جديدة. وحتى عندما يبدو جدول جديد لتدفق المشاهد أمراً غير ضرورى بالمرة، فإنك سوف تجد عدداً من النقاط السلبية قد نمت مثل الأعشاب. إن صناع الأفلام من أصحاب التجربة الطويلة يعرفون هذا، لذلك فإنهم يضعون عملهم تحت الدراسة الشكلية الدقيقة. وأكبر قدر من المناقشة فى مرحلة مونتاج فيلم روائى يأتى خلال المراحل الأخيرة، ويدور حول الشكل والتأثير الدراميين للفيلم.

عرض الفيلم لتجربة مشاهدة

إن إعداد جدول تدفق المشاهد سوف يجلب فائدة أخرى، فعندما تعرف كيف أن كل قالب طوب يتراص الآن فى صرح الفيلم ويتماسك مع القوالب الأخرى، تكون مستعداً تماماً لتضع نوايا الفيلم موضع الاختبار بإجراء تجربة مشاهدة لجمهور صغير.

جمهور التجربة

يجب أن يكون جمهورك حوالى عشرة أشخاص من أناس يقدرون اهتماماتك ويحترمونها. والأفضل هو أن يعرفوا أقل القليل عن فيلمك وعن مقاصدك منه.

التحضير

أعطِ لفيلمك اسماً مؤقتاً، يشير إلى هدف القصة وهويتها، ويشكل جزءاً من "عقد" المتفرج مع الفيلم. راجع مستويات الصوت واضبطها، وإلا فإنك سوف تحصل من جمهورك على ردود فعل سلبية. فحتى المحترفين فى عالم السينما يصدرون أحكاماً خاطئة تماماً على فيلم ما بسبب أن عناصر الصوت غير مسموعة أو فوق طاقة الاحتمال. وبمجرد أن يجلس هؤلاء المتفرجون فى مقاعدهم، نبههم إلى أن الفيلم مايزال فى مرحلة العمل، وأنه فى حالة خام من الناحية التقنية. نبههم أيضاً إلى أنك سوف تخبرهم أثناء العرض بما يفترض وجوده من موسيقى أو مؤثرات صوتية أو عناوين ليست جاهزة فى النسخة بعد.

تحمّل نُقادك، والاستفادة مما يقولون

أنصت، ولا تشرح

تعامل مع ردود الفعل النقدية بحرص، وإلا تحوّلَتْ إلى تدريب بلا هدف. وبعد العرض:

اسأل عن الانطباعات تجاه الفيلم ككل.

لا تتحدث كثيراً، وأنصت كثيراً. يجب أن ينجح فيلمك أو يفشل بنفسه، لذلك ركز على ما يخبرك به جمهورك.

ركز ووجه انتباه المتفرجين، وإلا فإن المناقشة سوف تمضى إلى أمور هامشية.

تجنب إغراء شرح أى شىء. الشرح سوف ينسد إدراكات المتفرج، وقد يتضمن أنه متفرج غير ذكى.

خطوط البحث

لأنك تحتاج دائماً إلى توجيه البحث نحو قنوات مفيدة، إليك بعض الأسئلة التى تمضى من المسائل العامة نحو الأجزاء المكونة للعمل:

- عن أى شىء تدور القصة؟
- ما هى القضايا الكبرى والمهمة فى الفيلم؟
- هل تشعر أن زمن الفيلم مضبوط، أم أنه أطول أكثر من اللازم؟
- هل هناك أجزاء غير واضحة أو محيرة؟
- ما هى الأجزاء التى تبدو بطيئة؟
- ما هى الأجزاء المؤثرة والناجحة؟
- ما هو شعورك تجاه كل شخصية؟
- ما الذى عرفته بعد أن انتهى كل موقف من مواقف الفيلم.

وبالبحث بهذه الطريقة، فإنك تختبر فاعلية وظيفة كل مشهد كما تراها. وتبعاً لمدى صبر جمهورك الذى اخترته لتجرب عليه مشاهدة النسخة، فإنك تستطيع أن تفحص المناطق الملتبسة، وتحصل على ردود أفعال تجاه معظم أجزاء الفيلم وأهدافه.

التوازن بين الآراء المختلفة

التعامل مع الآراء النقدية يعنى استيعاب آراء متعددة، لذلك عليك بعد أن تهدأ الأمور أن ترى الفيلم لكى تعرف لماذا كان لدى أفراد الجمهور الانطباعات المتفاوتة. وفى غرفة المونتاج، سوف ترى أنت والمونتير الفيلم من خلال عيون هؤلاء الذين لم يفهموا هذه النقطة أو تلك، وعليكما إيضاح هذه النقاط غير المفهومة دون التضحية بالفيلم، لتقوما بحل هذه المشكلة.

وقبل الاندفاع لإصلاح أى شىء، ضع فى اعتبارك عدد الأشخاص الذين اتفقوا على مشكلة محددة فى الفيلم، فقد يكون رأى أحد الأشخاص رداً على رأى مناقض لشخص آخر، لذلك فإنك لن تجرى تعديلاً حول هذه النقطة. كما عليك أن تتذكر الاختلافات الذاتية ومدى الحدة بين هذا الناقد أو ذاك.

الناقد شديد الذاتية

من الأمور التى سوف تعانى منها، خاصة من أنصاف الموهوبين من النقاد، أن تجد شخصاً يتحدث عن فيلم كان يريد أن يصنعه وليس عن الفيلم الذى عرضته له. قم بإعادة توجيه المناقشة على نحو دبلوماسى.

ضريبة الإجهاد

التعامل مع ردود الأفعال والانتقادات خبرة تثير الإجهاد العاطفى، ومن المعتاد تماماً أن تشعر بأن البعض يتعامل معك بعدوانية، أو استخفاف، أو سوء فهم، وينتهى بك الأمر إلى صداع قاتل. يجب عليك أن تمارس انضباطاً ذاتياً وتجلس ساكناً، لا تنطق إلا بالقليل، وتنصت. اكتب ملاحظاتك أو قم بالتسجيل الصوتى لما يدور، ويمكنك أن تعود إلى ملاحظات الجمهور فيما بعد.

اصنع التعديلات بحذر

لا تجرِ أية تعديلات إلا بعد تأمل طويل ومتأنٍ. تذكر أنك عندما تريد الانتقادات، فإن الناس سوف يجدون الفرصة لإبداء ملاحظاتهم. إنك لن تستطيع أبداً أن ترضى كل شخص، ولا يجب عليك أن تقوم بذلك.

تمسك بأهدافك المحورية

لا تدع أبداً أهدافك المحورية تضيع، ولا تقم بإعادة تشكيلها إلا إذا كانت هناك أسباب إيجابية طاغية للقيام بذلك. استخدم فقط الاقتراحات التى تدعم وتقوى أهدافك المحورية. إن تلك مرحلة خطرة بالنسبة لصانع الفيلم أو لأى فنان. إنك إذا فرّطت فى هوية عملك الأساسية، فسوف تفقد اتجاهك. حاول فقط الاستمرار فى الإنصات، ثم التفكير بعمق فيما سمعت. لا تجعل العواطف الجامحة تدفعك إلى أن تغير من فيلمك بشكل متهور. إنك قد تحتاج أسبوعاً حتى تستقر المشاعر المتضاربة.

"دى غلطتى"

من الطبيعى تماماً أن تشعر الآن بالفشل، وأن ما بين يديك ليس شيئاً عديم القيمة. إذا حدث ذلك تسلح بالشجاعة إن هذا الشعور ربما كان قد انتابك خلال

التصوير، وفى هذه الحالة فإنه يكون أسوأ بكثير. إن الأمور ليست بهذه البشاعة كما تبدو بعد أن تعرض فيلمك لأول مرة. تذكر أن ظروف العرض تتيح بطبيعتها ردود الأفعال السلبية، فالجمهور العادى (بل المحترفون أيضاً) يتأثرون سلبياً بالصوت السيئ، أو مزج صوتى لم تقم بإجرائه بعد فى أحد المشاهد. أو لقطة أو لقطتين يحتاجان إلى تقصير، أو مشهد كان الأفضل أن يأتى مبكراً. إن هذه العيوب الخاصة بالتوازن والإيقاع تؤثر بشكل هائل على تأثير الفيلم وتقلل منه، وعملية الصقل التى سوف تجريها سوف تحسن كثيراً من استقبال الجمهور للفيلم.

فوائد التأجيل والتسويف

سواء كنت راضياً أم غير راضٍ عن فيلمك، فإن من الأفضل دائماً أن تتوقف عن العمل لبضع أيام، أو حتى بضع أسابيع، واعمل شيئاً آخر. وإذا كانت تلك الدرجة من القلق أو الإحباط جديدة عليك، خذ راحة، إنك فى قمة مخاض تجربة فنية، وهى عملية طويلة ومؤلمة حتى تنتهى بالولادة. وعندما سوف تتعامل مع الفيلم مرة أخرى بعد توقف، فإن المشكلات وحلولها لن تبدو طاغية كما بدت لك.

حاول، حاول مرة أخرى

إن فيلماً من أية مادة (سليولويد، أو فيديو، أو رقمية -المترجم)، يحتاج فى العادة إلى عملية تطور طويلة فى غرفة المونتاج، لذلك توقع أن تمضى فى عدة جولات من التغييرات ثم عرض الفيلم على جمهور جديد فى كل مرة. وربما ترغب فى أن تعرض النسخة الأخيرة على أول جمهور جربت معه المشاهدة، لكى ترى وقع التغييرات عليهم. وفى بعض الأحيان سوف تحصل على إحساس حقيقى بالتقدم الذى أحرزته خلال المونتاج، وفى أحيان أخرى لن يحدث ذلك.

ولأننى مخرج له خلفية كبيرة فى المونتاج، فلقد رأيت مرات عديدة كيف أن الفيلم ينمو بحق من خلال عملية المونتاج. إن السحر والمعجزات تظهر فى المادة المصورة، حتى لو كان طاقم الفيلم لا يقدر هذه المادة حق تقديرها. إن هذا الأمر

لا يعرفه إلا من عاش تجربة المونتاج، وسوف يبدو بطيئاً بالنسبة للمستجد. إن العمل نصف الوقت طوال عام لصنع فيلم من ٣٠ دقيقة تجربة معتادة وعادية بالنسبة للمخرجين الجدد الذين يريدون صنع فيلم جدير بالاعتبار.

عليك أن تعرف متى تتوقف

عليك أن تتفادى تحديد يوم لنهاية المونتاج، وبدلاً من ذلك اعرف خلال العمل إذا كان تطور الفيلم قد وصل إلى مرحلة توقف. إن بعض المخرجين لا يستطيعون التوقف عن إجراء تعديلات مونتاجية هنا وهناك، لدرجة أنهم سوف قد يفسدون الفيلم. إن ذلك يحدث بسبب خوفهم من تفويت بعض الهنات التى يتصورون وجودها، لكن يجب عليك أن تعرف وتقر بأن طفلك قد كبر ولم يعد يحتاج إليك.

راجع مراجعة نهائية على كل المادة الأصلية

قبل أن تعتبر أنك قد حصلت على نسخة للمونتاج النهائى، يجب على المونتير مراجعة كل المادة المصورة ليتأكد من عدم نسيان أى شىء مفيد. وعند تلك النقطة من المونتاج، خاصة إذا كانت هناك مادة مصورة ضخمة، فإن العملية تستغرق جهداً ووقتاً كبيرين، لكن فى الأغلب سوف تعثر على شىء ما مهم وتصيح "وجدتها"، أما إذا لم تجد شيئاً فإنه يمكنك أن تنام ملء جفنيك.

الفصل الثانى والأربعون
تناول الموسيقى

فى ذروة شبابى، عملت مساعد مونتير فى حوالى عشرة أفلام، وفى كل مرة، وبعد شهور من العمل فى المشروع لدرجة الإجهاد، كان البدء فى عمل موسيقى الفيلم يأخذنا إلى رحلة جديدة تماماً إلى عالم القصة وشخصياتها، وكانت رحلة مليئة بمعجزات الكشف والاكتشاف.

جلسات تحديد مكان الموسيقى

تتضمن مشاهدة النسخة الناعمة، وتقرير أماكن الحاجة إلى موسيقى وتحديد من أين تأتى الموسيقى، فبعضها قد يكون موسيقى مشهورة من زمان أو مكان محددين، وتستخدم لصنع طابع أو جو خاص، وفى هذه الحالة يجب الحصول على حق استخدام هذه الموسيقى، وفيما عدا ذلك فإنك سوف تحتاج إلى مؤلف موسيقى، وهو ما سوف نتناوله لاحقاً.

اختيار الموسيقى واستخدام مختارات موسيقية

لكى تقرر نوع الموسيقى التى تريدها، جرب استخدام فقرات من موسيقى مسجلة لتسمعها خلال المشاهد المهمة. تسمى هذه العملية "الموسيقى المختارة كيفما اتفق"، ومثل كل شىء آخر، سوف تعرف ما تفضله عندما تراه فقط. وبالطبع فإن من السهل أن تكون واضحاً وتستخدم موسيقى فريق "بيتش بويز" على مشهد للمتزلجين فوق الأمواج، وموسيقى أكورديون على مشهد لأناس يقضون الأجازة فى أوربا، أو موسيقى رقصة "الكانكان" على أى شىء فرنسى. وحتى الموسيقى الأوركسترالية الرفيعة سوف تبدو نمطية إذا كانت مألوفة تماماً ولن يراها المتفرج جديدة.

والأفضل هو ألا تقوم الموسيقى بالتصوير، بمعنى ألا تحاكى الرسالة التى تحملها الصورة، لذلك فإن الكاونتربوينت بين الموسيقى وما هو مرئى يتيح نتيجة عاطفية غير متوقعة. وعلى سبيل المثال، فإن جان مارى ستراوب استخدم مقطوعات «الكانتاتا» لباخ على صور لبرلين التى دمرتها القنابل. إنك عندما ترى الصورة تتوقع أن تسمع موسيقى تثير الألم، لكنه يضع موسيقى ذات نبل وشجن عاطفى، وهكذا فإنه يزيد تأثير الدمار على نحو غير متوقع. وحتى المشهد غير الموحى يمكن أن تدب فيه الحياة إذا منحته الموسيقى معانى متضمنة تعمق القصة أو تزيد قوة دفعها إلى الأمام نحو أحداث جديدة.

إن الموسيقى الموضوعة جيداً يمكن أن تعطى إحساساً بالكرامة أو الحزن لإحدى الشخصيات، والدوافع الداخلية التى تتحكم فى الأفعال الداخلية لشخصية أخرى. والموسيقى يمكن أن تؤكد ليس على معطيات الشخصية فقط، ولكنها تشير إلى الدوافع غير المرئية، أو تتنبأ بفعل مهم. ومن ناحية البناء فإن الموسيقى يمكن أن تعطيك ما تحتاجه من تحديد لفقرات فيلمك، من خلال الانتقالات فى المشاهد أو بين الفصول. كما أن أجزاء أو شذرات من الألحان يمكن أن تكون مفيدة إذا كانت تنتمى إلى صورة موسيقية أكبر.

حقوق المؤلف

لا تفترض أبداً أن موسيقى مسجلة تود أن تستخدمها قد تكون متاحة لك ببساطة. إن أسوأ الأوقات التى قد تمر بها هى عندما تتفاوض مع المحامين الذين يمثلون المؤلفين الموسيقيين، أو العازفين، أو الناشرين، واتحادات حقوق الأداء سوف تتعقبك إذا اعتمدت على تسجيل معين، عندئذٍ سوف تكون فى الموقف الأضعف، وقد تقابل فى هذه الحالة من يحاول استنزافك تماماً.

المكتبات الموسيقية

يمكنك أن تستخدم المكتبات الموسيقية المتاحة مجاناً أو التى تقدم لك بعض التسجيلات مقابل قيمة محدودة ومتواضعة وفى متناولك. وإذا أردت أن تزيد تأثير مشهد مطاردة بالسيارات، أو تسلق للجبال، أو موسيقى ناعمة، فسوف تجد

ما تريد فى هذه المكتبات، وفيما عدا ذلك فإن الفرصة ضعيفة فى أن تجد شيئاً أصيلاً مناسباً للدراما التى تصنعها.

استئجار مؤلف موسيقى

الحصول على موسيقى خاصة بالفيلم يجنبك صعوبة الحصول على حقوق استخدام موسيقى مسجلة والدفع مقابلها. ادرس جيداً الأعمال السابقة للمؤلف الموسيقى، فى كل الوسائط وليس فى السينما فقط، لتتأكد من أن أسلوبه هو الذى تحتاجه. وإذا أردت الحصول على فكرة عامة إذا كان مناسباً، ضع إحدى مقطوعاته الموسيقية على فيلمك للتجربة، واتصل أيضاً بالذين سبق لهم العمل مع المؤلف الموسيقى لكى تتأكد من عدم وجود مشكلات فى الذوق، أو الأمزجة، أو عادات العمل.

كم يستغرق تأليف الموسيقى؟

المؤلف الموسيقى ذو الخبرة يفضل أن يأخذ أكثر من ستة أسابيع لتأليف حوالى ١٥ دقيقة من الموسيقى لفيلم طوله ٩٠ دقيقة، لكن لكى يكون جاهزاً للتسجيل فإنه قد يأخذ ثلاثة أسابيع من العمل المتواصل.

البدء فى العمل

يتم الاتفاق بين مؤلفى العمل الموسيقى فى وقت متأخر من صناعة الفيلم، وفى العادة فإنهم يعملون تحت ضغط. ومن الأفضل أن تعطيهم ما يحتاجونه من وقت. وأنا مدين فى الجزء القادم بالكثير لابنى بول رابيجر، والذى يؤلف الموسيقى للأفلام فى كولونيا بألمانيا. ومثل الكثير من أقرانه، فإنه يقوم بالعمل من خلال آلات تخليق الأصوات، ويستخدم الآلات الموسيقية الحية عندما تسمح الميزانية. وهناك برامج كومبيوترية منفصلة لدى مؤلفى الموسيقى، وهى تتيح العديد من التراكات، وتدمج الموسيقى الرقمية مع الموسيقى الحية، وتتيح بناء الموسيقى بشكل دقيق مع النسخة الفيديو للفيلم.

وفى الوضع المثالى، يقوم المؤلف الموسيقى بقراءة السيناريو ويشاهد النسخة الكاملة الأولى بعد المونتاج. وهو يتفادى أن يأتى للبدء فى العمل بأفكار مسبقة، لذلك فإنه يسأل المخرج عن الموسيقى التى يريدها. ويجب على المؤلف الموسيقى

أن يفكر طويلاً فى الشخصيات، والأماكن، والمعنى العام، ويأخذ وقته لتطوير التيمات الموسيقية الأساسية. ثم يأتى دور اتخاذ القرار- فى حدود الميزانية- حول ما هو أفضل نسيج أوركسترالى. إن هناك شخصيات أو مواقف محددة توحى بطريقة معالجتها الموسيقى، أو موتيفاتها (التيمة الموسيقية التى تتكرر معها)، وهذا يتحقق دائماً عندما يكون هناك وقت كافٍ، خاصة إذا كان الأمر يتطلب بعض البحث لأن الموسيقى يجب أن تعكس حقبة معينة أو أصلاً عرقياً محدداً.

وكما يحدث مع مصممى الصوت، فإن المؤلفين الموسيقيين يطلبون أحياناً طلبات ذهنية تثير الجنون. لقد سمعت ذات مرة أحد فنانى مونتاج الصوت يصرخ: "إن المؤلف الموسيقى يقول إنه يريد صوتاً نحيلاً غير محدد المعالم على لقطة الليل، ماذا يعنى هذا؟"، لذلك كن محدداً مع مؤلفك الموسيقى بأن تصف له ما تريد أن يشعر به المتفرج فى لحظات محددة، أو ما تشعر به الشخصية. وعليك أن تتفادى التفكير بصوت عالٍ وبمصطلحات ذهنية مجردة، ولأن ذلك قد يرسم صورة مشوشة. ولا تتظاهر بأنك تعرف عن الموسيقى أكثر مما تعرف، وكن مستعداً لأن تقول شعورك تجاه مثال موسيقى، وأحضر معك العديد من التسجيلات الموسيقية التى تصور ما لا تستطيع أن تعبر عنه بالكلمات، والكثير بشأن الموسيقى لا يمكن التعبير عنه بالكلمات. إن ذلك وقت ثمين عندما تقوم أنت ومؤلفك الموسيقى باستكشاف عقل كل منكما، ويجب أن يكون وقتاً متمهلاً دون تعجل. وكثيراً ما سوف يأتى مؤلفك الموسيقى ببعض اكتشافات جديدة لفيلمك، وأشياء ربما كنت أنت ذات لا تعرف بوجودها، وهو يستطيع إبرازها والتأكيد عليها.

عندما يكون هناك تراك يستخدم كدليل ومرشد

المختارات الموسيقية التى كنت قد بدأت العمل بها قد تشكل الآن مشكلة بالنسبة للمؤلف الموسيقى. ربما تكون هذه المختارات موسيقى سيمفونية لشوستاكوفيتش، أو صرخات موسيقية لجيمى هيندريكس. إنها توضح ماذا تريد،

وأى طابع، ونسيج، وسرعة، تفضلها. لكنها أيضاً تمثل حاجزاً لأن المؤلف الموسيقى الحائر قد يحاول أن يستخرج منها شيئاً ذا قيمة، ويجرب أن يؤلف موسيقى تحاكيها. باختصار، استخدم المختارات الموسيقية لاكتشاف الإمكانات الموسيقية، ولكن اطلب من مؤلفك الموسيقى أن يعرف إذا ما كان سوف يستخدمها أم لا.

تطوير قائمة بالألحان الموسيقية الدالة

بمجرد تحديد مضمون الفيلم بشكل أو بآخر، يتم عرضه على المخرج والمونتير والمنتج والمؤلف الموسيقى. وفى الأحوال المثالية تكون النسخة المعروضة مزودة بتايم كود على الجزء الأسفل من الشاشة، يحدد أيضاً الزمن الذى مر من الفيلم وما تبقى. إن القصة مكونة من فصول، وعليك أن تحدد أين تبدأ وتنتهى هذه الفصول على الخط الزمنى للفيلم. ناقش أين من الأفضل أن توضع الموسيقى، وما هو نوعها الملائم فى كل لحظة. ومن الأسئلة الدائمة فى هذه الحالة هى الزمن المفترض لوجود الموسيقى، وإذا ما كان المطلوب من الموسيقى أن تدعم مشهداً ضعيفاً. إن المؤلف الموسيقى يحدد (أو يقترح) أين تبدأ وتنتهى الموسيقى فى كل جزء، ويكتب قائمة بهذه الاقتراحات مع ملاحظات حول وظيفة الموسيقى فى كل حالة، والتايم كود الخاص ببداية الموسيقى ونهايتها. قد تبدأ الموسيقى مع صورة محددة (الباب يصفق، أو السيارة تبتعد)، أو مع لحظة محددة من الحوار ("إذا كنت تعتقد أننى سعيدة بذلك فإن عليك أن تفكر مرة أخرى"، ثم دخول الموسيقى).

وإذا كان المونتير يحدد لحظات دخول الموسيقى، يجب تدوين هذه الأجزاء بالدقائق والثوانى مقربة إلى أقرب نصف ثانية. والشكل ٤٢-١ يوضح النموذج المعتاد لملاحظات المؤلف الموسيقى. ومثل كل العناصر المضافة إلى الفيلم، فإن من السهل أن تبدأ الموسيقى لكن من الصعب أن تنتهى، أى أنك لن تجد صعوبة فى بدء شذرة موسيقية، لكنك سوف تحتاج إلى تخطيط دقيق لنهايتها حتى لا يشعر المتفرج بفقدانها فجأة، والممارسة المعتادة هنا هى الاختفاء التدريجى للموسيقى

مع دخول شيء جديد له تأثيره الخاص. وعلى سبيل المثال، أوقف الموسيقى تدريجياً خلال الثوانى القليلة الأولى لمشهد شارع مزدحم، أو قبل الحوار مباشرة فى مشهد جديد. قم بتطوير قواعدك الخاصة فى هذا المجال بدراسة الأفلام التى تصنع تكاملاً بين الموسيقى، ونوع الحدث الذى يشبه ما يحدث فى فيلمك.

والمؤلف الموسيقى الخبير بالموسيقى يحصل عندئذ على نسخة دى فى دى، أو شريط فيديو، لكى يؤلف الموسيقى عليها. إنه قد يؤلف نصاً موسيقياً تقليدياً يتم عزفه وتسجيله، أو قد يستخدم جهاز تخليق الأصوات لكى يعزف عليه الموسيقى مباشرة ويسجلها. وفى هذا النوع من التأليف الموسيقى المباشر، فإنه قد تتم مناقشة الأفكار الموسيقية الموضوعة، لإضافتها أو حذفها أو إعادة التفكير فيها، فالموسيقى الموضوعة فى غير مكانها، أو غير المبررة، أسوأ من عدم وجود موسيقى على الإطلاق.

وفى بعض الأحيان يبدأ المؤلف الموسيقى بالأبسط، ويمضى نحو الأعقد. وفى فيلم جوزيف لوزى "الوسيط" (١٩٧١) يبدأ النص الموسيقى الممتاز لمايكل ليجراند بفترة الصبا للشخصية الرئيسية بلحن بسيط يشبه ألحان موزار، لكنه يحمل أجواء تنذر بالعواقب. إن الصبى يزور منزلاً أرستقراطياً، ليكتشف أنه يُستخدم كوسيط يحمل رسائل بين عاشقين فى علاقة حب محرم، لينمو الصراع المرير بداخله حول أحاسيسه المتصارعة بالولاء، ونكتشف تدريجياً أن الرجل اليافع الذى نراه فى الزمن المعاصر يعيش حالة من التساؤل والقلق، ليس إلا الصبى الصغير بعد أن كبر. وعندما تتكشف المأساة، تزداد التيمة الموسيقى عمقاً فى صوت مأساوى ومحتشد يصحب البطل فى رجولته، إنه شخصية تركت الطفولة ندوبها عليه.

المقامات الموسيقية، والموسيقى من داخل النص الدرامى أو من خارجه

من الأمور التى يجب على المؤلف أن يضعها فى خطته الأولية، اتخاذ قرار بشأن توالى المقامات الموسيقية التى سوف يستخدمها فى الفيلم، وهو ما يعتمد على المنطق العاطفى فى القصة ذاتها.

وهناك نوعان من الصوت فى السينما، الصوت الذى يعتبر جزءاً من عالم الشخصية، وصوت آخر يأتى من خارج هذا العالم، وبالطبع فإن الشخصية لا تعرف بوجود هذا الصوت (مثلاً: صوت تشيللو يصاحب الصورة وليس له مصدر واقعى فى هذه الصورة)، لأنه تعليق من صانع الفيلم، موجه إلى المتفرج، ويطلق على النوع الأول diegetic والنوع الثانى nondiegetic ويمكن فى بعض الأحيان أن يبدأ المشهد بصوت من عالم الشخصية، مثل جندى يصفر بفمه، ليتحول تدريجياً إلى النوع الثانى حين يتحول اللحن إلى توزيع أوركسترالى، وهو ما ينطبق على كل المعالجات الموسيقية فى السينما، وليس فقط التأليف الموسيقى لفيلم بعينه.

متى تستخدم الموسيقى، ومتى لا تستخدمها

الموسيقى فى العادة أداة انتقالية، أو مادة مالئة، أو شىء يؤسس لطابع المشهد. عليك أن تتحاشى التأكيد على شىء موجود بالفعل على الشاشة، وبدلاً من ذلك استخدم الموسيقى للإيحاء بما هو غير مرئى، مثل آمال مكبوتة للشخصية، أو حالة مزاجية داخلية، أو مشاعر غير مفصح عنها، والمثال الكلاسيكى على ذلك هو النص الموسيقى الخالد لبيرنارد هيرمان، والعزوف على الفيولينات فقط، فى فيلم ألفريد هيتشكوك «سايكو» (١٩٦٠)، إذ تصرخ الفيولينات بينما تتزايد الضغوط بداخل البطل نورمان بيتس إلى درجة لا تحتمل. والموسيقى تعتبر طبيعية بالنسبة للميلودراما، لكنها تكون أصعب فى تأليفها فى الأفلام الكوميدية.

إن الموسيقى يمكن أن تكون مؤثرة فى التنبؤ بالأحداث، وزيادة التوتر، لكنها يجب ألا تفشى كل أسرار القصة، أو تعلق بشكل مباشر على أحداثها. لقد كان والت ديزنى مشهوراً باستخدام الموسيقى "الميكيماوسية"، وهو التعبير الذى نحتته صناعة السينما للموسيقى التى تحاكى تفاصيل الحدث. وكان أول أفلام ديزنى بالتمثيل الحى هو "الصحراء الحية" (١٩٥٣)، الذى أضفى صبغة مبتذلة على لقطات الطبيعة البرية غير العادية، عندما جعل العقارب ترقص، وأضاف النغمات والرعشات الموسيقية ودقات الإيقاع لأى شىء يتحرك على الشاشة. إن استخدام الموسيقى على هذا النحو يجعلها مسيطرة وخانقة.

ومن المشكلات القريبة من ذلك استخدام الموسيقى بشكل مفرط، أو تحميل الفيلم بتفسير موسيقى يمنع المتفرج من أن يصنع قراره العاطفى تجاه ما يرى على الشاشة. وفيلم هيتشكوك "الشك" (١٩٤١)، والأفلام من هذا النوع، قد فسدت بهذا الاستخدام الموسيقى، فالنص الموسيقى هنا لا يزيد الفيلم عمقاً، لكنه يسطِّحه لأنه يحافظ على هالة مرهقة من الميلودراما المستمرة. وفى أفلام الويسترن التليفزيونية التى انتشرت خلال خمسينيات وستينيات القرن الماضى، كانت تقدم موسيقى لا تنتهى، تقطعها طلقات الرصاص، وصهيل الخيول، ونتف من الحوار المختلط المتشابك. ولحسن الحظ تتغير "الموضات"، والآن يعتبر الاستخدام الأقل للموسيقى هو الأفضل. ويمكن للإيقاع وحده، دون لحن أو هارمونية، أن يقدم المصاحبة الملائمة التى يحتاجها مشهد ما.

وعندما يكون دور الموسيقى هو تأسيس طابع ما، فإن عليها أن تؤدى مهمتها ثم تختفى لتعود عندما تقدم تعليقاً. وفى بعض الأحيان قد يشير المؤلف الموسيقى خلال مشاهدة الفيلم إلى أن الصمت قد يكون أكثر تأثيراً فى لحظات معينة. إن إيقاع الأحداث، وحركة الكاميرا، والمونتاج، والحوار، هى فى حد ذاتها نوع من الموسيقى، لذلك لا تحاول أن تلون الزهور.

والفيلم الذكى يحتوى فى الأغلب على مشاهد تحتاج العلاقة بين أطوالها إلى تقوية، وتلك هى مهمة مؤلف الموسيقى الذى يقوم من خلال اللون الموسيقى بتجميع المشاهد، والشخصيات، والمواقف، وما إلى ذلك، إلى مجموعات ذات علاقة موسيقية بينها، وهو ما يجعل المؤلف الموسيقى واعياً بالارتباطات والاستمرارية المنطقية التى يجب أن تدعمها الموسيقى. وفى فيلم طوله ٤٠ دقيقة، قد توجد موسيقى تبلغ ٢٠ دقيقة، تشمل النغمات القصيرة الدالة، والفقرات الطويلة الممتدة والمعقدة. وسوف تكون هناك موسيقى للحبكة الرئيسية، لكن قد تكون هناك تنويعات موسيقية للحبكات الفرعية، وقد يشكل عدم ترابط هذه الألحان مشكلة فى القطع المونتاجى المتبادل بين المشاهد، لذلك فإن العلاقة بين هذه الألحان علاقة مهمة، خاصة فى المقام الموسيقى. وهناك العديد من العوامل التى تشترك فى صنع نص موسيقى متكامل، لذلك فإن المهم أن الألحان ـ بعد الاتفاق والاستقرار عليها ـ يجب ألا تتغير أبداً إلا إذا كان هناك سبب قاهر.

الصراعات، والتأليف الموسيقى لتحقيق التزامن

المؤلف الموسيقى ذو الخبرة الذى يؤلف من أجل عزف الموسيقى على آلات وتسجيلها، يجب أن يكتب هذه الموسيقى لتكون فى توقيتات مضبوطة تماماً، وأن يركز اهتمامه على المؤثرات الصوتية مثل صرير عجلات سيارة أو نباح كلب. واختيار الآلات الموسيقية يجب ألا يتعارض مع الحوار، ولا يجب أن يكون التوزيع الأوركسترالى محتشداً خلال مشهد حوارى أو مشهد يعتمد على المؤثرات الصوتية. ومع ذلك فإن الموسيقى قد تكون بديلاً عن صوت شديد الكثافة صادر عن مصدر واقعى من المشهد، ويمكن أن تكون الموسيقى ذات تأثير فى هذه الحالة. لكن إذا أضفت الموسيقى إلى شريط صوتى مزدحم فإنك تدفع المتفرج إلى أن يبذل جهداً ذهنياً أكبر لتفسير المشهد، خاصة إذا كان الفيلم يعرض فى التليفزيون.

وإذا كان من المفترض أن يقوم المؤلف الموسيقى بوضع موسيقى حول الحوار والمؤثرات الصوتية، قدم له نسخة كاملة تحمل الشريط الصوتى كاملاً، وليس مجرد الحوار المستخدم خلال المونتاج، وهو الأمر الذى ينطبق على كل ما يجب أن يعرض فى دار عرض سينمائى، حيث النظام الصوتى قوى ومعقد، ويكشف عن كل ما فى التراكات الصوتية.

وعندما يتم تسجيل نص موسيقى على الصورة، يتم تمييز أماكنه بالتوقيتات الخاصة به حتى يمكن لقائد الأوركسترا أن يضبطه على الصورة لتحقيق التزامن. وعلى سبيل المثال قد يضع المؤلف الموسيقى نغمات موسيقية شديدة القصر عند أول ظهور لدراجة بخارية مطاردة عند الثانية ٥.٢٧ ?وعند ظهور مسدس فى الدقيقة الأولى و١٦ ثانية.

والأفلام منخفضة الميزانية تستخدم عادة موسيقى مصنوعة على كومبيوتر توليد الأصوات وليس آلات موسيقية حقيقية وعازفين حقيقيين، ويقوم المؤلف الموسيقى ببناء الموسيقى على نسخة رقمية للفيلم، لذلك فإن المطابقة بين الصورة والموسيقية تتم منذ البداية.

جلسة الموسيقى الحية

يقوم المونتير بالتحضير لتسجيل الموسيقى الحية ويحضر جلسة التسجيل، فالمونتير هو الذى يعلم إذا كان مطلوباً -أو من الممكن- تطويل أو تقصير لقطة معينة لضبط التزامن الدقيق مع الموسيقى، فضبط الفيلم وتعديل بعض اللقطات أسهل وأقل تكلفة من أن تطلب من الموسيقى الضبط الدقيق لهذا التزامن.

مونتير الموسيقى، وضبط الموسيقى

بعد جلسة التسجيل، يقوم المونتير بضبط كل جزء موسيقى مع الصورة، ويقوم بإجراء التعديلات الضرورية فى اللقطة. وإذا كانت الموسيقى ملائمة تماماً، فإن الفيلم يكتسب قوة دفع كبيرة فى تأثيره. ومونتير الموسيقى متخصص فى مونتاج وضبط الموسيقى، وقد يلعب دوراً كبيراً فى العثور على موسيقى تناسب العصر التاريخى الذى يدور فى الفيلم. وفى بعض الأحيان يقومون بالعمل مع المؤلف الموسيقى، للتأكد من تحقيق مقاصده خلال المراحل النهائية للمونتاج، ومونتير الموسيقى يعمل أحياناً منفذاً لتعليمات المخرج فى قص ولصق الفيلم والموسيقى لجمعهما معاً. كما أن لديه فى الأغلب تدريباً فى عالم عزف آلة موسيقية أو فى التأليف الموسيقى، وخبرته مهمة بالنسبة للأفلام الموسيقية، حيث يتم تصوير الجزء الأكبر من الفيلم بينما يتم لعب الموسيقى أو الأغنيات فى الخلفية.

المزج الصوتى

سوف يطلب المؤلف الموسيقى أن يكون موجوداً فى كل جلسات المزج الصوتى الذى يؤثر على وظيفة الموسيقى التى قام بتأليفها. وفى حالة تأليف الموسيقى كومبيوترياً فربما يحدث بعض التأخير القصير للعودة إلى العناصر الموسيقية، وصنع نسخة جديدة بالتعديلات المطلوبة. ويمكن لمونتير الموسيقى صاحب الخبرة أن يقوم بذلك، بينما لا يستطيع هذا المونتيرُ السينمائى.

الفصل الثالث والأربعون
المونتاج من النسخة الناعمة إلى المزج الصوتى

النسخة الناعمة

بالحذر المعتاد، فإن صناع الأفلام يطلقون على نتيجة عملية المونتاج النسخة الناعمة وليس النسخة النهائية، وذلك لأنه قد توجد تعديلات بسيطة، يأتى بعضها بسبب وضع تراكات الصوت للتحضير لصنع التراك الكامل الذى يحتوى على المزج الصوتى.

العمليات النهائية للصوت

الصوت، والصوتيات النفسية، وإسهام الصوت فى السرد

لا يقارن الصوت بأى مثير آخر فى مجال إثارة خيال المتفرج، لكنه لا يحصل على ما يستحقه من اهتمام إلا فى حالات نادرة. ومن الناحية المثالية، فإن الجميع يهتمون بإمكانات الصوت فى التكوين منذ مرحلة السيناريو، لكنه فى الأغلب يُترك للمراحل النهائية. لذلك فمن المهم أن تكتب كل فكرة خاصة بالصوت تطرأ طوال مراحل العمر، ولا تترك هذه الأفكار إلى مرحلة "تحلية الصوت". (إن هذا المصطلح يثير استيائى، إنه يوحى أن الصوت لاذع المذاق ويحتاج إلى إضافة السكر، والمصطلحات الأكثر دقة واحتراماً هى تصميم الصوت، ومونتاج الصوت، ومزج الصوت)

والمرحلة النهائية من الصوت يقوم بها الكومبيوتر، باستخدام برامج خاصة ومكبرات من الدرجة الأولى، ونظام سماعات يقترب من الجو الخاص بدار العرض السينمائى. وبرغم أن القليل من دور العرض هى التى تعتبر من الطبقة

الممتازة، فإن الصوت الجيد ـ كما كشفت عنه دور العرض التى تستخدم نظام دولبى ـ يعتبر صناعة مربحة، ولعل الصوت يبلغ ما يستحقه يوماً.

وأى مونتير صوت ذى خبرة سوف يقول لك أن الأمر لا يتعلق بكمية الصوت أو تعقيده لكى تصنع تراكاً صوتياً جيداً، ولكن المهم هو الرحلة النفسية (السيكولوجية) التى يقودك الصوت فيها خلال مشاهدتك الفيلم. إن ذلك هو فى "الصوتيات النفسية". والصوت المؤثر الفعال يكون فى العادة بسيطاً وليس معقداً، محدداً وموجهاً وليس عاماً.

وبرغم أن الصوت السينمائى مؤلف من عناصر عديدة -الموسيقى، والحوار، والجو المحيط، والمؤثرات- فإن من الخطأ أن تعطى أهمية لأحد هذه العناصر بالنسبة للأخرى فى نظام يرتب الأهميات، أو أن تفكر فى أحد هذه العناصر منفصلاً عن العناصر الأخرى، خاصة فى تلك المرحلة من التكوين الصوتى للفيلم. ويجرى والتر ميرش -عميد المونتيرين ومصممى الصوت- تجربة مشاهدة الفيلم الذى يقوم بمونتاجه وقد أغلق الصوت، لذلك فإنه يتخيل الصوت على أفضل حال يفترض أن يأتى به. وقد وضع راندى توم قائمة بوظائف الصوت الأقل وضوحاً، والتى تقدم معلومات سردية بالإضافة إلى الطابع المزاجى. فالصوت يستطيع أن:

- يشير إلى الفترة التاريخية.
- يشير إلى التغيرات فى الزمن أو المكان الجغرافى.
- يربط بين الأفكار والشخصيات والأماكن والصور واللحظات غير المترابطة.
- يزيد الغموض أو يقلله.
- يزيد التوتر أو الهدوء.

المؤثرات الصوتية وجلسة تحديد أماكن الصوت.

قبل أن يبدأ مونتير الصوت فى فصل تراكات الحوار، ووضع المؤثرات الصوتية، يجب أن تجرى مناقشة شاملة بين المونتير والمخرج حول هوية الصوت

فى الفيلم ككل، وكيف سيتلاءم كل مشهد مع هذا الصوت، وفى بعض الأحيان يطلق على هذه المناقشة "جلسة تحديد المؤثرات الصوتية". ويمكن لبرامج الصوت الكومبيوترية أن تساعدك على تدوين هذه الملاحظات وأماكنها فى المشروع، والبكرة، والمشهد، طبقاً للقطات أو التايم كود، حتى لا يضيع شىء أو يتم نسيانه.

وفى هذه الجلسة تقرر أنت أين يحتاج الفيلم مؤثرات خاصة، وأصوات للجو المحيط، والموسيقى. كما تحدد هذه الجلسة أيضاً:

مشكلات الحوار التى قد تحتاج إلى الدوبلاج.

المؤثرات الصوتية المطلوبة والمتزامنة مع ما نراه على الشاشة مثل صوت باب يُغلَق، أو عملة توضع فوق طاولة، أو صوت تليفون تُرفع سماعته.

المؤثرات الصوتية لأشياء لا نراها على الشاشة، مثل صوت وقع الأقدام. ويجب أن يكون كل صوت ملائماً وفى منظوره الصحيح، وفى العادة فإنه يتم تسجيله خصيصاً للمشهد.

والمؤثرات الصوتية ـ خاصة التى نستخدمها من المكتبات الصوتية أو الأقراص المضغوطة ـ لها مشكلاتها الخاصة بها. وكما فعلت مع الموسيقى، قلل من التشتت بأن تقطع إلى المؤثر الصوتى قبل حدوثه مباشرة (انظر الشكل ٤٣-١، السهمA وبعد اختفائه مباشرة (السهم B) لكى تقلل من الخلفية غير المرغوب فيها.

وإذا كنت قدر راقبت ووجهت عملية معالجة الصوت طوال الوقت، فسوف تكون مرحلة مزج الصوت مبهجة على نحو خاص. لكن إذا أعطيت الصوت أولوية متدنية، فإن تراكات الحوار الخشنة سوف تفسد جو الحلم الذى يتسم به كل فيلم جيد، لذلك فإن الصوت يستحق الكثير من الاهتمام.

ويجب أن يكون هناك اتفاق بشأن مشكلات الصوت المعروفة. واستراتيجية التعامل معها ويجب أن تكون لذلك أولوية لأن إعادة بناء الحوار –لو كان ذلك مطلوباً– عملية مكلفة ومتخصصة وتستغرق وقتاً، ولا يستطيع أى فيلم أن يحقق تأثيراً إذا لم يتم عمل ذلك بشكل جيد.

الدوبلاج

إجراء دوبلاج للحوار يعنى التأكد من أن كل ممثل يبدأ سطور حواره فى تزامن دقيق مع حركة الشفاة كما ترى على الشاشة، وهى عملية مجهدة، يقوم فيها كل ممثل بمشاهدة نفسه على الشاشة، ويجرى بروفات قبل أن يعطى إشارة الموافقة على التسجيل. وعندما يكون المشهد الحوارى طويلاً فإنه يتم إجراء الدوبلاج على دفعات، لثلاثين ثانية فى كل مرة.

حاول أن تتفادى بكل الوسائل اللجوء إلى الدوبلاج، لأن التراكات المسجلة تتراوح فى حيويتها إذا قورنت بتسجيل الحوار عند التصوير. إن الأمر لا يتعلق فقط بفقدان الصوت المحيط بالمكان، أو فقدان المنظور الصوتى، أو حتى خصائص صوت موقع التصوير، فكل ذلك يمكن إعادة بنائه، لكن الأمر يتعلق بالموقف المصطنع الذى يجد فيه الممثل نفسه، إنه يحاول أن يحاكى الحوار فى نتف قصيرة، ومحاصر من المسئول عن تسجيل الحوار فى كل جملة. وأياً ما كان قدر نجاح العملية ككل، فإنها تقلل من كفاءة أداء الممثل.

أستوديو الصوت وإعادة خلق المؤثرات المتزامنة

يمكن تسجيل المؤثرات الصوتية حية فى موقع التصوير، كما يمكن إعادة خلقها فى أستوديو الصوت، لكى تلائم الصورة بشكل دقيق. ويطلق على أستوديو الصوت اسم Foley لأن مبتكرها هو جاك فولى، الذى اكتشف فى أربعينيات القرن العشرين أن من الممكن محاكاة كل الأصوات الملائمة للصورة. ولأستوديو الصوت تنويعة من الأسطح (الأسمنت المسلح، الخشب، السجاجيد، الفازلين، الزلط، وما إلى ذلك)، ويمكن لفنانى أستوديو الصوت إضافة الرمل أو الورق لتعديل صوت وقع الأقدام لكى تلائم ما تراه على الشاشة. وعلى سبيل المثال فإن مسحوق الخبيز (بيكينج بودر) يخلق صوت صرير الأقدام فوق الجليد، وعندما تلكم ثمرة كرنب فإن الصوت يشبه ضرب شخص ما على رأسه. وكان جزء من عملى فى الفيلم الكوميدى المنسى من بطولة جين مانسفيلد، وإخراج راوول والش "المأمور ذو الفك المكسور" (١٩٥٩) هو أن أصنع صوت حافر جواد باستخدام جوز الهند، ومحاكاة صوت قاطرة بخارية بدراجة بخارية، وكان ذلك أمراً ممتعاً للغاية.

والأصوات الخاصة بفعل متكرر- مثل الطرق فوق باب، أو إزاحة الجليد بجاروف، أو وقع أقدام تصعد على سلم- يمكن إعادة خلقها بتسجيل الفعل أبطأ قليلاً، ثم إزالة بعض الكادرات قبل حدوث الصوت مباشرة، وهو أمر يسهل صنعه باستخدام الكومبيوتر. والمؤثرات الصوتية المتزامنة الأكثر تعقيداً، مثل شخصين يسيران، يمكن ضبط تزامنها بعد التصوير كما يحدث فى الدوبلاج، مع الاهتمام بالأسطح المختلفة التى تسير عليها الأقدام (عشب، زلط، مسلح، إلخ). والسلسلة المرهقة لعملية الدوبلاج للمؤثرات الصوتية تجعلك تدرك أهمية من يقوم بتسجيل الصوت فى موقع التصوير لتحقيق أصوات طبيعية أصيلة، كما سوف تفهم أيضاً أهمية طاقم الصوت والمونتاج بالنسبة لصنع الفيلم.

وبالنسبة للأفلام قليلة الميزانية، حيث لا أهمية لمكان أو كيفية تسجيل المؤثرات الصوتية، فإن من المهم أن تبدو هذه المؤثرات أصيلة ومتزامنة مع الفعل. وفى بعض الأحيان سوف تجد ما تبحث عنه فى المكتبات الصوتية، لكن لا تفترض أبداً أنها سوف تنجح إلا إذا سمعتها مع الصورة.

تحذير: بعض المكتبات الصوتية تحتشد بمواد تم تسجيلها فى العصور المظلمة للسينما، فشرائط المؤثرات قد تحمل معها صوت الخلفية المحيطة بشكل كثيف، أو صوت هسيس الشرائط الذى لا يمكن إزالته. إن من السهل عليك أن تستخدم الأصوات الغريبة عالية الضجيج، مثل الطائرات المروحية، والمدافع، وأصوات الفيلة فى الغابات، لكن الأصوات الدقيقة، مثل وقع الأقدام، أو صفق الباب، أو زمجرة كلب ـ هى الأصعب فى التعامل معها. قد تكون هذه المؤثرات الصوتية أصيلة، لكن رنين صوتها لا يشبه ما تريد. لقد كانت صناعة السينما فى وقت ما تستخدم ستة أنواع فقط من أصوات طلقات الرصاص، وعندما حاول صناع أحد الأفلام التى عملت معه تسجيل أصوات طلقات رصاص حقيقية، بدت مكتومة ومثيرة للشفقة.

الكليشيهات الصوتية

من السهل أن تتعرض المؤثرات الصوتية للمبالغة والإفراط. إن وجود قطة فى المطبخ لا يعنى بالضرورة أن تسمع مواء القطط، إلا إذا كانت اللقطة التالية تشير إلى أن القطة كانت تطلب وجبة إفطارها. وهناك بعض المواقع على الإنترنيت

تحتشد بالكليشيهات الصوتية، حيث لكل الدراجات أجراس، وتصدر إطارات السيارات دائماً صريراً، وتعصف الرياح والعواصف فى لحظة، وتصدر الريح صفيراً، وتصدر الأبواب أزيزاً... والكثير من هذا النوع.

المزج الصوتى

ماذا يمكن للمخرج الصوتى أن يفعل

بعد إنجاز النسخة الناعمة، يصل المونتاج إلى ذروته بتحضير التراكات الصوتية ومزجها. ويمكن لتغطية هذا الموضوع كتابة كتاب كامل. وفيما يلى قائمة بالأساسيات مع بعض النصائح، فعملية المكساج تحدد الآتى:

مستويات الصوت النسبية، بين تراك الحوار فى المقدمة، وصوت مصنع فى الخلفية (إذا كان كل منهما على تراك منفصل).

تعديل الترددات، وذلك بفلترة التراكات حتى تتلاءم مع بعضها البعض، أو يزيد قدر إدراك المستمع لها أو راحة الأذن. إن تراكاً لصوت إنسانى، مصحوب بضجيج المرور فى المقدمة، يمكن تحسينه كثيراً بخفض مستوى الترددات المنخفضة، لنترك الصوت الإنسانى واضحاً.

الجودة المتسقة، إن تراكين من زاويتين مختلفتين لنفس المتحدث يحتاجان إلى ضبط المستوى والترددات إن لم يكن الصوت متسقاً بينهما.

تغيير المستوى، باستخدام الظهور التدريجى، أو الاختفاء التدريجى، أو المزج الصوتى (انخفاض الصوت الذاهب مع ارتفاع الصوت القادم فى الوقت ذاته – المترجم)، وضبط مستوى العناصر الجديدة فى التراك الصوتى، مثل التعليق، أو الموسيقى، أو المونولوج الداخلى.

عمليات الصوت، مثل إضافة الصدى، والتكرار، وتأثير التحدث فى الهاتف، وما إلى ذلك.

المدى الديناميكى، فاستخدام تقنية "الضغط الرقمى" تضغط من المدى الديناميكى الواسع للفيلم حتى يتلاءم مع البث التليفزيونى، كما أن "التحديد" يترك المدى الأساسى كما هو لكنه يحدد الارتفاع إلى مستوى محدد مسبقاً.

المنظور، فالتعامل مع المستوى والترددات يمكن أن يحاكى التغيرات فى المنظور، وهو ما يساعد على الإحساس بالمكان والأبعاد من خلال الصوت.

توزيع الصوت على عدة قنوات، فمن أجل تراك صوتى مجسم أو محيط، تذهب العناصر المختلفة إلى قنوات صوتية مختلفة لتخلق انتشاراً أفقياً فى المكان.

تقليل الضجيج، فأنظمة دولبى وأنظمة تقليل الضجيج الأخرى تقلل من الهسيس الصادر عن النظام، والذى يظهر فى لحظات الصمت.

أنت الآن مستعد لمزج التراكات فى تراك واحد رئيسى، عندما يكون لديك:

مضمون نهائى للفيلم.

موسيقى ملائمة.

تركات حوار منفصلة، تجمع بينها بواسطة ضبط الترددات والمستويات:

- تراك منفصل لكل وضع ميكروفون فى تراكات الحوار.

- أحياناً تراك مختلف لكل متحدث، طبقاً للقدر الضرورى من ضبط وتعديل الترددات لكل وضع ميكروفون لكل شخصية.

أصوات لملء الخلفية.

التعليق المسجل (إذا كان موجوداً).

المؤثرات الصوتية والأجواء التى تضيف طابع المكان.

العناصر النهائية على الخط الزمنى لبرنامج المزج الصوتى.

التحضير للمزج الصوتى

إننا هنا نقدم عناصر التراكات حسب ترتيب أهميتها التقليدية، لكن هذا الترتيب قد يتغير، وعلى سبيل المثال قد يرتفع مستوى الموسيقى على المقدمة، وينخفض مستوى الحوار حتى أنه لا يكاد يُسمع. وعند مونتاج وتركيب تراكات الصوت، احترس من أن تحذف فجأة نهاية صوت يختفى، أو أن تقص بداية

الصوت. ويجب إجراء مونتاج الصوت بأعلى مستوى حتى تسمع كل شيء موجود، أو تعرف بعدم وجود صوت ينبغى أن يكون موجوداً.

ومزج التراكات الرقمية أسهل كثيراً من أيام الطرق اليدوية القديمة، لأنك تستطيع الآن أن تتبع منطقياً مرئياً للعين، وتستطيع أن تستمع على الفور لما صنعته. والبرامج الحديثة لمونتاج الصوت تتيح لك المونتاج بدقة الجراحين، حتى فى مقطع صوتى من كلمة واحدة. لقد كانت العملية المماثلة فى الطريقة القديمة ممكنة، لكنك كنت لا تستطيع بدقة أن تسمع عملك إلا بعد إتمام المزج الصوتى. لقد أصبحت آلات المزج الصوتى التقليدية أثراً من آثار الماضى، وليس فيها ما يستدعى البكاء عليه. لقد كان المزج الصوتى لعشرات من التراكات مهمة هائلة، وكانت مشاهدة ثلاثين ممثلاً يقومون بالدوبلاج وهم يشغلون التراكات جيئة وذهاباً أمراً مثيراً للتوتر (لقد كان عملى الأول فى السينما هو قص ولصق شرائط السليولويد)، وكان عشرة أشخاص يعملون ليوم أو أكثر من أجل تحقيق المكساج لعشر دقائق من الفيلم، وفى مشاهد المعارك أو المشاهد المعقدة الأخرى كان ذلك يستغرق أضعاف هذا الزمن، وبرغم ذلك فإن بعض مشاهد المعارك لم تكن تحقق نجاحاً على الشاشة.

التعليق أو الصوت من خارج الكادر

إن قيام الممثلين بجعل تعليق مكتوب يبدو تلقائياً أمر شبه مستحيل، لذلك ضع فى اعتبارك طريقة الارتجال، تعطى فيها الممثلين بعض النقاط الأساسية وتترك الشخصية ترتجل حوارها. ومن خلال التوجيه الحكيم من على الخط، أو حتى بواسطة إجراء مناقشة مع الممثل، يمكنك أن تحصل على كمية من المادة التلقائية تماماً. اترك مساحات خالية من الصوت حتى يمكن قصها فى المونتاج. ومن خلال العمل المكثف، سوف تكون النتيجة أكثر تلقائية وطبيعية من القراءة مباشرة من السيناريو.

وإذا قمت بتركيب التعليق أو المونولوج الداخلى، فسوف تحتاج إلى أن تملأ الثغرات بين أقسام التعليق بصوت المكان، حتى يظل التراك "حياً" خاصة خلال مشهد صامت.

تراكات الحوار ومشكلة عدم الاتساق

سوف تحدث حالة من عدم الاتساق فى الصوت بسبب تنوع البيئات السمعية لأماكن التصوير، والميكروفونات المختلفة، والمسافات المختلفة بين الميكروفون ومصدر الصوت. وبدلاً من التركيز على الشخصيات، فإن المستمع سوف يعانى من الإجهاد والضيق بسبب أنه يحاول التواؤم الدائم مع هذه التغيرات غير المنطقية. وحتى المشاهد الداخلية، فإنها بعد المونتاج تكشف عن تغيرات مثيرة للتشوش فى مستوى الصوت، والمنظور، والخصائص الصوتية للغرفة. لذلك فإنه يجب عليك أن تقدر الاستمرارية الناعمة للصوت فى الأفلام الروائية، وهى ممكنة بفضل تعديل مستويات الصوت وضبط الترددات خلال مرحلة المكساج، ولكن بعد تجهيز التراكات المضبوطة للمزج الصوتى، وهى العملية المجهدة التى تأخذ تركيزاً كبيراً فى العمل.

افصل بين تراكات الحوار (رتبها بالتجميع على تراكات منفصلة) طبقاً للاحتياجات التى يفرضها وضع الميكروفونات عند تغطية المشهد.

فى مشهد تم تصويره من زاويتين، وكان للميكروفونات وضعان، ضع صوت كل اللقطات القريبة على تراك واحد، وكل صوت اللقطات المتوسطة على تراك آخر. وإذا كانت هناك أربعة أو خمسة أوضاع مختلفة للميكروفونات، فسوف تحتاج إلى أربعة أو خمسة تراكات على الأقل.

فى بعض الأحيان يجب بالإضافة إلى ذلك فصل التراكات، تراك لكل شخصية، لأن أصوات الممثلين المختلفة قد يحتاج كل منها لمعالجة مختلفة.

ضبط وتعديل الترددات: ويمكن إعدادها تقريبياً خلال وضع التراكات، لكن الإعدادات النهائية تتم عند المكساج. وعلى سبيل المثال، إذا كان فى الخلفية صوت منشار كهربائى عالى النغمة يحتل مساحة ضيقة من الترددات، فإنك تستطيع خفضه باستخدام جهاز تعديل الترددات. وبذلك فإنك تضبط التردد غير الملائم، لكن ذلك قد يأخذ معه كل الأصوات ذات نفس التردد، بما فى ذلك جزء من صوت إحدى الشخصيات. إن الهدف من استخدام تعديل الترددات هو تجهيز

كل التراكات لتتوافق معاً، مع الوضع فى الاعتبار أن المتفرج يتوقع فى بعض الأحيان اختلافاً بسيطاً فى منظور الصوت لكى يتلاءم مع المسافات بين الكاميرا ومصدر الصوت.

الخلفيات غير المتسقة: من علامات ضعف مونتاج الفيلم أن تكون أصوات الخلفية مهلهلة ومبتورة، لذلك أنت تحتاج إلى تراكات المكان التى سجلتها فى مواقع التصوير. وعادة ما تحتاج إلى زيادة الخلفية المنخفضة لكى توازن المقدمة العالية.

نظف تراكات الخلفية من الضجة الدخيلة، والصرير، وأصوات التعامل مع الميكروفون، وأى شىء لا يتراكب مع الحوار وتمكن إزالته. وإذا كان يتراكب مع الحوار، يجب عليك أن تسرق الكلمات من أية التقاطة أخرى، أو تلجأ مضطراً – إلى الدوبلاج.

عندما تفشل الخلفية فى التلاؤم، قم بزيادة الخلفية الأهدأ ليمكنك استخدام الظهور والاختفاء التدريجى بين الخلفيات بدلاً من القطع الحاد بينهما. حاول أن تضع مزجاً صوتياً خلف صوت مقدمة طاغية، حتى لا يلتفت المتفرج للتغير. إن أسوأ مكان تضع فيه مثل هذا التغير فى الخلفية يأتى عندما يكون الصوت نقياً.

وعليك أن تتذكر دائماً أن الأذن تلتقط القطع الحاد لظهور الصوت أو اختفائه أكثر من التقاطها لأى تغير تدريجى. لذلك ضع الخلفية الغريبة بشكل غير واضح سواء فى ظهورها أو اختفائها بدلاً من أن تستخدم فى ذلك القطع الحاد. وقم بإخفاء أى تغير فى الصوت غير مرغوب فيه (فى الخلفية على سبيل المثال) خلف صوت قادم من المقدمة. وهكذا فإن تغيرات الأصوات المحيطة، غير المرغوب فيها، يمكن إخفاؤها بواسطة صوت سيارة عابرة.

وضع تراكات الموسيقى

وضع تراكات الموسيقى ليس صعباً، تذكر فقط أن تقطع إليها مباشرة حتى لا يسبقها صوت أجواء الأستوديو. والسهم A فى الشكل ٤٢-١ يمثل النقطة المثالية للقطع إلى ظهور الموسيقى، وإلى اليسار منها صوت المكان غير المرغوب فيه، أو

الهسيس. وإلى اليمين من النقطة A هناك ثلاثة تراكات متعاقبة تؤدى إلى الصمت عند السهم B وهذا النظام الذى يمضى من بدء الصوت، ثم استمراره، ثم زواله، يوجد أيضاً بالنسبة للعديد من المؤثرات الصوتية (وقع الأقدام، على سبيل المثال)، لذلك فإنك تستطيع استخدام نفس الاستراتيجية فى المونتاج. وبإزالة الصوت بين النقطتين X و Y يمكننا اختزال ثلاث ضربات إيقاع مثلاً، أو وقع ثلاث خطوات.

وقد تجد نفسك مضطراً لإعادة التوازن لجزء من الحدث (القطعات المونتاجية، الأفعال، حركات الكاميرا)، لكى تحركها لتتزامن مع الموسيقى، وإذا لم تستطع، ضع الموسيقى بحيث يبدو عدم التزامن مقصوداً.

أصوات الأجواء المحيطة والخلفية

توضع أصوات الأجواء المحيطة لسببين رئيسيين: لخلق طابع (زقزقة العصافير على صورة الغابة، أو صوت دق الشاكوش على صورة لدكان نجار)، أو لإخفاء عدم الاتساق مع شىء مهم لكنه مثير للتشوش. قم على الدوام بإطاعة منطق الشاشة بوضع أصوات الجو المحيط لكى تغطى المشهد كله وليس جزءاً منه فقط. وتذكر أنه عند فتح باب خلال لقطة داخلية، فإن الأصوات الخارجية (ملعب أطفال على سبيل المثال) سوف ترتفع خلال الفترة التى يكون فيها الباب مفتوحاً. وإذا أردت خلق مزج صوتى، تذكر أن تضع الكميات المضبوطة لصنع التراكب الضرورى، وراجع إذا ما كان هناك عدم اتساق فى كل تراكب، كأن يكون مسجل الصوت قد قال بهدوء "كات".

استراتيجية المزج الصوتى

المزج المسبق

فى الفيلم الروائى، قد يحتاج مشهد خارجى صاخب إلى ٤٠ تراكاً صوتياً أو أكثر، وهذه تحتاج إلى المزج المسبق، الذى يجب أن تقوم به لكى تستطيع التحكم فى أكثر العناصر أهمية حتى النهاية. وفهم ما يحدث فى الفيلم يعتمد على أن يكون الحوار مسموعاً، لذلك يجب أن تحافظ على السيطرة على علاقة مستوى

الحوار بمستوى أى شىء آخر حتى آخر مرحلة من المكساج. وإذا كان عليك أن تقوم بالمزج المسبق للحوار والمؤثرات فوراً، فإن إضافة المؤثرات والموسيقى سوف تؤثر على الحوار وتتنافس معه، وهو ما ينطبق خاصة على الصوت فى المواقع الطبيعية.

التفصيل على المقاس

العديد من التراكات سوف تدخل وتخرج بشكل حاد إذا لُعبت بالوضع الذى هى عليه، لتعطى انطباعاً خشناً ومؤذياً بالنسبة لأذن المستمع. ويمكن تقليل ذلك بالتفصيل على المقاس، أى بصنع ظهور تدريجى أو اختفاء تدريجى سريع من تراك صاخب، لتحقق الملاءمة مع تراك هادئ (الشكل ٤٢-٢ ?(وسوف يبقى التأثير على الشاشة كأنه قطع مونتاجى، لكنه قطع لا يهاجم الأذن.

المستويات المقارنة: قف فى جانب الحذر

تستخدم استوديوهات المكساج سماعات ممتازة وغالية، وقد تكون نتائج ذلك الاستخدام مضللة لأنه يجب على صانعى الأفلام أن يتوقعوا عرض أفلامهم على أجهزة التليفزيون المنزلية ذات السماعات الصغيرة والرخيصة. إن المتفرج المسكين لا يفقد فى هذه الحالة مدى التردد والديناميكية فقط، لكنه يفقد الفصل بين ما هو صاخب وما هو ناعم، لذلك فإن أصوات المقدمة التى تسمعها منفصلة فى استوديوهات المكساج تغرق فى أصوات الخلفية.

اتخذ موقفاً محافظاً واصنع فصلاً جيداً بين المقدمة والخلفية، وحافظ على مستويات أصوات الممثلين عالية وأصوات ضوضاء الشارع منخفضة. ويمكن لجهاز المكساج أن يعرض شريط الصوت من خلال جهاز تليفزيون، حتى تستطيع أن تحكم على ما سوف يسمعه المتفرج.

تأكد من كل قسم على حدة، ثم استمع إلى العمل كله

أنت فى مرحلة المكساج لست فى حاجة إلى أن تعرف كيف تخلق مؤثراً معيناً، فكل ما تحتاجه إلى أن تقول ما يجب أن يكون عليه الصوت فى كل مشهد. وتبعاً

لطلبك، وطبقاً لما جهزه المونتير ووضعه على تراكات الصوت، سوف يقترح مهندس المكساج بدائل لتختار من بينها. وخلال مرحلة المكساج، تقوم أنت والمونتير بالتأكد من كل مرحلة، وفى النهاية تستمعان إلى كل المكساج دون توقف. ولن يضيع هذا الوقت عبثاً، ففى العادة سوف تجد خطأ أو اثنين ينبغى إصلاحهما.

اصنع نسخاً احتياطية، واحتفظ بها فى أماكن مختلفة

تحتاج عملية المكساج إلى وقت طويل ومجهد، لذلك فإن من الممارسات الاحترافية أن تصنع على الفور نسخاً احتياطية، يتم تخزينها فى بنايات مختلفة خوفاً من الضياع أو السرقة أو التلف. افعل الشىء ذاته مع نيجاتيف الفيلم وشرائط الفيديو الأصلية، ونسخاً من النيجاتيف.

تراكات الموسيقى والمؤثرات

إذا كانت هناك فرصة لأن يباع فيلمك فى الأسواق العالمية، اصنع تراكاً لمكساج الموسيقى والمؤثرات. إن ذلك سوف يتيح للفنيين فى دوبلاج اللغة الأجنبية مزج الأصوات الجديدة للممثلين مع التراكات الأصلية للجو المحيط، والمؤثرات، والموسيقى.

الفصل الرابع والأربعون
العناوين، ولوحات الشكر، والمادة الدعائية

نادراً ما تتيح برامج المهرجانات وقوائم التليفزيون مساحة كافية لوصف ما تقدمه من أفلام، لذلك قد يكون عنوان فيلمك هو الوسيلة الوحيدة لجذب الجمهور. وبرغم أن لكل فيلم عنواناً مؤقتاً خلال صنعه، ففى الأغلب يتم الاتفاق متأخراً على العنوان النهائى وبعد رحلة مرهقة من عدم القدرة على اتخاذ القرار. ويجب أن يكون العنوان قصيراً، ومحدداً، ومجسداً لعالم فيلمك.

أسلوب العنوان: العناوين المبالغة فى الطموح قد تكون عائقاً إذا وعدت بأكثر مما يقدمه الفيلم، لذلك كن متحفظاً فى هذا الأمر ولكى تتخذ أمثلة، شاهد أفلاماً من أطوال وموضوعات مقاربة لفيلمك. وفى العادة فإن الأفلام الطموحة فنياً تستخدم عناوين مختصرة وبسيطة بساطة كلاسيكية، وبالأبيض والأسود. اجعل القدرة على قراءة العنوان وفهمه بوضوح من أولوياتك، وقرر العنوان ومكانه تبعاً لتكوين الخلفية.

العناوين المثقلة بالأسماء: الفيلم الذى يعكس تضخم ذات صانعه هو الفيلم الذى يحمل الكثير من أسماء المشاركين فيه، وهو علامة على عدم الاحتراف. يجب أن تكون العناوين قليلة، ويجب ألا يظهر الاسم الواحد مرات عديدة فى أدوار فنية مختلفة فى صنع الفيلم، ويجب ألا تضع اسم ممثل غير معروف تحت عنوان: "من بطولة النجم..."، وعليك أن تفادى المبالغات وأسماء الشركات الوهمية. دع فيلمك هو الذى يتحدث عن نفسه، وليس الغلاف الذى تزوّقه به.

العقود والالتزامات الأخرى: إذا كنت قد استخدمت ممثلين من أعضاء النقابة، التزم بما فى العقود حول حجم وصفات الأسماء كما سوف تظهر فى العناوين، وإلا فإن عليك أن تواجه دعاوى قانونية. ومجرد ذكر اسم أى شخص فى العناوين يعتبر تقديراً من المخرج، كما يجب أن تذكر الجهات التى قدمت دعماً للفيلم، لذلك راجع بدقة كل الالتزامات حول هذا الأمر.

شكل حروف العناوين ونسقها وحجمها: عناوين الكثير من صناع الأفلام المستجدين غير مقروءة، لذلك قم باختيار شكل (فونط) الحروف ليس فقط لكى يتلاءم مع الفترة التاريخية للفيلم وما يثيره من تداعيات، ولكن أيضاً لوضوح هذا الشكل وحجمه. عليك أن تتفادى الأحجام الصغيرة والأشكال المبهرجة، وإلا سوف تختفى عند العرض على شاشة التليفزيون. ولا تجعل العناوين تمتد إلى أقصى يمين الشاشة ويسارها، فسوف تضيع حواف الحروف عند العرض على مقاس أو أبعاد شاشة مختلفة.

الهجاء: دقق فى هجاء الكلمات باستخدام اثنين على الأقل من المتخصصين. راجع الأسماء، فالخطأ فى هجائها يوحى بعدم المبالاة للناس الذين أعطوك أنفسهم.

طول العناوين: تأكد من أن العنوان الطويل يبقى على الشاشة مدة كافية بقراءة المكتوب على الشاشة مرة ونصفاً. والعناوين العديدة التى تدور على الشاشة من أسفل إلى أعلى (فى الأغلب فى نهاية الفيلم -المترجم) يجب أن تمضى بسرعة، وإلا فإن التليفزيون سوف يحذفها.

العناوين بالنسبة للفيديو: تتيح برامج المونتاج مجموعة كبيرة من أشكال الحروف وإمكاناتها، لصنع ظل، أو حركة، أو دوران، أو أية حركات أخرى غريبة. اجعل عناوين فيلمك بسيطة، إلا إذا كان فيلمك فى موضوعه ومعالجته يدور بدوره حول أشياء غريبة. شاهد ما قمت باختياره، وجرب حتى تحصل على النتيجة المطلوبة. والحروف المطبوعة بشكل مزدوج على الصورة، سواء كانت ملونة أو بيضاء، تكون مقروءة أكثر عندما يوضع حولها ظل أو إطار أبيض.

الترجمات

قد تطلب المهرجانات الأجنبية نسخة مترجمة إلى لغة معينة. لقد أصبح ذلك الآن سهلاً (وإن كان يستغرق وقتاً) من خلال التقنيات الرقمية. وإليك بعض الإرشادات:

الحروف ومكانها: استخدم الطبع المزدوج لحروف صفراء ذات تحديد أسود، وضعها فى الجزء الأسفل من الكادر.

لخِّص: لا تقم بمجرد ترجمة الحوار كلمة كلمة، أعط الأساسيات الموجزة. إذا انشغل المتفرج بالقراءة فإنه لن يرى فيلمك.

الترجمة بواسطة أحد أهل البلاد: احصل على الترجمة من شخص متعلم من أهل البلد الذى تترجم إلى لغته (وليس إلى صديق تلقى بعض الدروس فى هذه اللغة)، واجعل الترجمة بأكثر لهجة ملائمة.

لا تباعد بين السطور: ضع كل جملة فى لقطة متصلة. إذا استمرت الجملة إلى اللقطة التالية فسوف يشعر المتفرج بالضيق لأنه سوف يجد نفسه يقرأ مرة أخرى ما سبقت له قراءته. عندما تكون اللقطات قصيرة، اجعل الترجمة ذات جمل قصيرة، مثل:

اللقطة ١

«كيف حالك؟»

اللقطة ٢

«عال...

اللقطة ٣

لكننى كنت أتمنى لو أنك...

اللقطة ٤

تعطينى نصيحة ما».

حقوق المؤلف: عند نهاية العناوين، تأكد من ذكر اسمك، وعلاقة حقوق المؤلف، والعام الذى حصلت فيه على هذه الحقوق. ومن أجل العرض فى التليفزيون، أو السينما، أو أحد المهرجانات، يجب أن تكون لديك حقوق استخدام كل شىء فى فيلمك يتطلب الحصول على تصريح باستخدامه (مواقع التصوير، حقوق اقتباس القصة، الموسيقى، إلخ)، وإلا فإنك سوف تعرض نفسك لدعاوى قانونية.

المادة الدعائية

يرى معظم صناع الأفلام أن الدعاية لأنفسهم أمر كريه، لكن فيلمك هو ابنك، ويجب عليك أن تكون مستعداً لعمل أى شىء بقوة وحماس حتى لا يتضور هذا الابن جوعاً. الدعاية هى الباب لأن يرى الناس فيلمك ويتذكروك.

الدعاية: ادرس الدعاية التى قام بها الآخرون، وانسخ أى شىء قد تجده فعالاً. إن معظم صناع الأفلام يكرهون الإقدام على الدعاية لأفلامهم، لذلك فإنهم يقومون فى هذا المجال بعمل ردىء، وهو ما يشبه أن تطبخ وجبة جميلة ثم تقدمها فى أطباق ذات حواف مكسورة. إذن شمر عن أكمامك واستعد لتعلم كيف تطلق حملة دعائية. سوف تحتاج إلى ملصقات كبيرة جذابة تعلقها أينما يعرض فيلمك، كما سوف تحتاج إلى كتيب دعاية، يجب أن تكون مواده جذابة، وأنِ يكون ذا ورق مصقول، ويحتوى على :

- صور فوتوغرافية موحية من النوع الذى استخدمته فى الملصق الإعلانى.
- ذكر الجوائز التى حصل عليها الفيلم فى المهرجانات.
- معلومات مختصرة "مشوقة" تجعل الناس يريدون مشاهدة الفيلم.
- أسماء فريق الممثلين وإنجازاتهم السابقة.
- معلومات للاتصال بك، موقع على الإنترنت، وأثمان نسخ الفيلم.
- البريد الإلكترونى ورقم تليفونك أو الخاصين بموزعك.
- بطاقة العمل الخاصة بك.

الموقع الإلكترونى: إذا لم تستطع عمله بنفسك، استأجر من يقوم بذلك وبتعليمك طريقة تحديثه. إن مواقع الإنترنيت تتيح للناس العثور عليك، لترى ماذا صنعت، وتتصل بك بسهولة. وفى العادة فإن مواقع المخرجين الصاعدين تحتوى على:

قائمة بالأفلام التى سبق صنعها.

سيرة حياة مهنية.

أخبار (عروض، مهرجانات، مؤتمرات، مقابلات، جوائز).

الاتصال (البريد الإلكترونى).

كيف تجعل المهرجانات والعروض مفيدة لك

المهرجانات: ادخل بفيلمك أى مهرجان قد يحسّن وضعك الفنى أو الاقتصادى. اذهب إليها جميعاً إن استطعت، لأن النضج الحقيقى يتم الوصول إليه من خلال جمهور يدفع ليرى فيلمك. قد تكون ردود الفعل مشجعة أو محبطة، ومختلفة من مكان إلى آخر. إن ذلك هو "يوم الحساب" بالنسبة لك، ومن خلال تعميدك سوف تعرف الفيلم القادم الذى سوف تصنعه.

الاتصالات الشخصية: هناك أشياء كثيرة ذات قيمة تحدث من خلال الاتصال الشخصى. احضر المهرجانات واختلط مع الجمهور. حاول أن تعرف الشخصيات المهمة، قدم نفسك وفيلمك إلى أى شخص مهم، وانظر إليه فى عينيه، وقل له بصدق إنك تود أن يرى فيلمك (إن ذلك ينجح بالفعل). أعطه نشرة إعلانية بها مكان وزمان عرض الفيلم.

تعليقات صانع الفيلم: اذكر أسماء الفنانين والفنيين المهمين فى فيلمك، وقم ببروفات حتى تتدرب على ما سوف تقوله للجمهور باختصار وكياسة. اظهر انفتاحك للتعليقات من كل الأنواع، شخصاً أو عبر البريد الإلكترونى. إذا كان هناك وقت مخصص للأسئلة بعد العرض، ابدأ بأن تخبر جمهورك بأنك تود أن تتعلم منهم. لا تستطرد هنا وهناك فى إجاباتك، كن مختصراً، متواضعاً، وفى

حالة التعلم، مع إعطاء المعلومات المفيدة وقت الحاجة. إنك تستطيع أن تتعلم الكثير من جمهور لا تعرفه، وإذا سألك أحد عن فيلمك القادم الذى تريد أن تصنعه، اختصر مشروعاً أو اثنين، كلاً منهما فى ثلاثين ثانية.

وبعد العرض صافح المتفرجين عند الباب واشكرهم على الحضور. أعط بطاقة العمل الخاصة بك لكل من يطلبها، واسألهم أن يرسلوا لك تعليقاتهم الأمينة بالبريد الإلكترونى. إذا كان هناك حفل صغير بعد العرض، استمر فى البقاء حتى موعد الانصراف، واجمع المعلومات، واصنع صداقات جديدة. إنك سوف تجد من بين الحضور متعاونين، وشركاء، وداعمين، وممولين لمشروعاتك القادمة.

والآن إلى شىء مختلف تماماً... إذن، ما هى أفكارك حول فيلم آخر؟ فعندما تنتهى من صنع فيلم، وتفرغ نفسك منه تماماً، يظهر مشروع آخر من هذا الفراغ. وهكذا تبدأ العملية الفنية من جديد مرة أخرى.

الجـــزء الثامن

مسار الحياة الفنية المهنية

الاستعداد لأن تصبح مخرجاً محترفاً ليس مختلفاً تماماً عن الاستعداد للاحتراف لكى تكون ممثلاً، أو كاتباً، أو صحفياً، أو مصوراً فوتوغرافياً، أو أى فنان محترف آخر. سوف تحتاج إلى تخطيط مسار يعتمد على اهتماماتك، وطموحاتك، وقدراتك.

والجزء الثامن من الفصل الخامس والأربعين وحتى السابع والأربعين (يضع الخطوط العامة للخطوات المحتمل أن تتخذها لتطوير اهتماماتك الأولى إلى حياة مهنية كاملة. إن هذا ينقسم إلى ثلاث مراحل، سوف يقوم بتغطية كل مرحلة منها:

القيام بتقييم ذاتى، لتحديد الأهداف، والتخطيط لمسار تعليمى (الفصل الخامس والأربعون التخطيط لحياة مهنية).

اختيار ما سوف تقوم بدراسته. تقييم المدارس المتاحة، والبدء فى خطط للتوجيه الذاتى خلال مرحلة الدراسة، وتجميع خبرة متماسكة وبرهان على قدراتك بما يتيح لك فرص العمل (الفصل السادس والأربعون، أهم مدارس تعليم السينما).

استخدام أفلامك، وسجل عملك، واتصالاتك، لكى تجد عملاً بأجر بعد المدرسة. ثم صنع شهرة مهنية بينما تعمل، وإخراج مشروعاتك وأنت تبحث عن تقدير أوسع (الفصل السابع والأربعون الدخول إلى عالم الصناعة).

أعد قراءة الجزء الثامن بين الحين والآخر، وابحث على الإنترنت لكى ترى ما كتبه الآخرون عن خبرتهم، وما يقترحونه.

الفصل الخامس والأربعون
التخطيط لحياة مهنية

ليس فى صناعة السينما سلم معترف به للصعود، أو أية خطوات للتقدم يمكن التنبؤ بها. إن صناعة السينما جزء من عالم الاستعراض. إنك حيث تذهب، وما هى المسافة التى قطعتها، وكم استغرق ذلك من الوقت، كل ذلك يعتمد على قدرتك وتشبثك، وبدرجة أقل على اتصالاتك وحظك. إنك لن تنجح فى ذلك إذا كان ولاؤك الأول هو للعائلة، أو المجتمع من حولك، أو الرفاهية المادية، لأن الصناعة مبنية بطريقة غير رسمية، وهى غير متوقعة النتائج، إنها تفترض أنك سوف تأخذ المبادرة، وأنك تلتزم ٢٤ ساعة طوال أيام الأسبوع السبعة للمشروع الذى تنضم إليه. والممثلون، والموسيقيون، والكتاب، والراقصون، والرسامون، والنحاتون، أى كل إنسان فى عالم الفن، يعيشون فى ظل الظروف ذاتها.

وهناك الكثيرون مثلك يطمحون للعمل فى صناعة السينما، لذلك فإن الحصول على عمل يتطلب المنافسة لكنه ليس مستحيلاً على الإطلاق. ولكى تجعل هذا طريقك فى الحياة فإن عليك أن تفكر فى المستقبل، وتتخذ قرارات مبكرة، وتركز طاقتك على تجهيز نفسك. ما الشىء الذى تجيده؟ ما الذى تحبه أكثر من أى شىء آخر؟ والطريقة المؤكدة هى أن تبدأ فى صنع أفلام قصيرة حتى تكتشف ذوقك وقدراتك.

وإننى أعتقد أن «كل إنسان» جاد فى العمل فى أى مكان فى السينما يجب أن يقوم ببعض الإخراج خلال فترة تعليمه، كما أن يتمرن على الكتابة، والتمثيل، والتصوير السينمائى، والمونتاج.

والآن قم بتقييم ذاتك وقدراتك. أجب عن الأسئلة التالية والمتعلقة بالمهنة، لتحصل على دليل مبدئى للاتجاه الذى قد تتلاءم معه أكثر. إنه لن يقول لك ما "يجب" أن تكونه (أنت وحدك القادر على تحديد ذلك)، لكنه سوف يوضح لك الأدوار التى تتلاءم مع مزاجك ومع اهتماماتك الحالية. وأياً كانت نتائج الاستبيان، فأنت الذى تتحكم فى مصيرك، فأنت تستطيع أن تعالج الضعف لتبنى نقاط قوة، تماماً كما سوف تختارها.

استبيان التقييم الذاتى المهنى

أجب عن الأسئلة الآتية بصدق بقدر الإمكان، ليس هناك من يريد أن يرى النتائج، واحتفظ بما كتبت، فربما وجدته مثيراً للاهتمام فى مستقبل حياتك!

ـ إذا كان عليك أن تختار من بين التخصصات الستة التالية بالنسبة للحرف السينمائية، فكم درجة تعطى كل منهم؟

أ ـ الكاميرا والإضاءة.	... درجة من ٥
ب ـ الصوت.	... درجة من ٥
ج ـ الإخراج.	... درجة من ٥
د ـ كتابة السيناريو	... درجة من ٥
هـ ـ المونتاج.	... درجة من ٥
و ـ الإنتاج.	... درجة من ٥

والآن أعط علامة على المقياس من صفر إلى أربعة فى الجدول التالى، الدرجة «صفر» = «غير حقيقى إطلاقا»، والدرجة «٤» = حقيقى تماماً. سوف توضح إجاباتك ما هو تركيزك واهتماماتك الفطرية، وتلاؤمها مع الدور الذى تفضله فى عالم صناعة الأفلام.

		صفر	١	٢	٣	٤
أ ١	أذهب إلى معارض الفن كلما استطعت.					
أ ٢	أستمتع باستخدام كاميراتى بانتظام.					
أ ٣	قمت بتصوير، وتوليف، وطباعة صورى الرقمية.					
أ ٤	اخترت بنفسى أن أتلقى فصلاً دراسيًا أو أكثر فى الفن.					
أ ٥	تلقيت فصلاً دراسيًا أو أكثر عن السينما، أو الفيديو، أو التصوير الفوتوغرافى.					
أ ٦	أنا واعٍ بالصور والتصوير السينمائى أكثر من معظم الناس الذين أعرفهم.					
أ ٧	أعرف أكثر من معظم الناس حول الإضاءة.					
أ ٨	أعرف أكثر من معظم الناس حول تكوين الصورة.					
أ ٩	أحتفظ بكراسة اسكتشات، و/ أو أستخدم الكومبيوتر لأصنع تصميمات بصرية.					
أ ١٠	قمت بتصوير أربعة أفلام بنفسى وأريد العمل أساساً فى التصوير السينمائى.					
ب ١١	أغنى فى فريق كورال أو أعزف على آلة موسيقية.					

ب ١٢	أمتلك الكثير من الألبومات الموسيقية، بما فى ذلك الموسيقى بلا غناء.			
ب ١٣	أستطيع أن أميز معظم آلات الاوركسترا بنبرة صوتها فقط.			
ب ١٤	أستطيع أن أسمع العناصر المنفردة فى الشريط الصوتى للفيلم معظم الوقت.			
ب ١٥	أنا مهتم بعلوم الصوت وآلياته.			
ب ١٦	قمت بصنع تأليف صوتى بواسطة الكومبيوتر.			
ب ١٧	أستطيع أن أذكر أربعة أفلام روائية طويلة لها شرائط صوتية مثيرة للاهتمام.			
ب ١٨	أنا مهتم بالتأثيرات النفسية للصوت.			
ب ١٩	استخدمت آلات تسجيل الصوت، أو تقويته، أو تشغيله.			
ب ٢٠	أريد أساساً أن أعمل فى تسجيل الصوت وتصميم الصوت.			
ج ٢١	أحب التمثيل فى عروض عامة.			
ج ٢٢	أبحث بحماس عن الأسباب والمعانى فى الحياة.			

ج ٢٣	بحثت فى حياة ورؤى أربعة مخرجين مفضلين لدىّ.			
ج ٢٤	أستطيع أن أتبنى فكرة شخص آخر فى عمل جماعى حتى لو لم تكن تلك هى فكرتى ذاتها.			
ج ٢٥	يعرف الناس عنى أننى صبور، وأمتلك الإرادة، وأتمتع بالدبلوماسية.			
ج ٢٦	أجيد العثور على شركاء موثوق بهم لأعمل معهم.			
ج ٢٧	أنا مفتون بحياة وآراء الآخرين.			
ج ٢٨	لا أخشى المواجهة، وأتعامل مع الأزمات الإنسانية بشكل فعال.			
ج ٢٩	أثق فى غرائزى، وأستطيع العمل من خلالها حتى لو لم يوافق الاخرون.			
ج ٣٠	أريد أن أعمل فى مجال تغيير الأفكار والمشاعر كمخرج سينمائى.			
د ٣١	أكتب كثيراً من أجل المتعة، وأفضل أن أكون وحيداً، وأفتقد الكتابة عندما لا أستطيع القيام بها.			
د ٣٢	قرأت الكثير من القصص القصيرة أو الروايات فى الشهور الأربع الأخيرة.			

د ٣٣	أتابع الأخبار المحلية والوطنية والعالمية معظم الأيام.			
د ٣٤	أستخدم بشكل معتاد الأدوات المساعدة للكتابة على الكومبيوتر (القاموس) الموسوعة، المترادفات، مراجعة الهجاء، الخ).			
د ٣٥	أحب أعمال العديد من الكتاب، من ثقافتى ومن خارجها.			
د ٣٦	أنا خبير بدرجة معقولة فى منطقة واحدة على الأقل من الكتابة الروائية المعاصرة.			
د ٣٧	لدىّ معلومات جيدة عن الكتاب الكبار فى بلدى والذين ينتمون إلى العصور السابقة.			
د ٣٨	أمتلك نسخاً من السيناريوهات أو المسرحيات المهمة.			
د ٣٩	فى عائلتى هناك شخص واحد على الأقل يجيد حكاية القصص.			
د ٤٠	ككاتب، أريد أن أكتب أعمالاً للسينما.			
هـ ٤١	أستمع إلى الكثير من الموسيقى.			
هـ ٤٢	أنا مهتم بشكل إيجابى بأربعة أنواع مختلفة من الفنون (الفن التشكيلى، الأدب، الخ).			

هـ ٤٣	أنا مهتم بالكيفية التى يمكن بها بناء القصص المختلفة.			
هـ ٤٤	أنا مهتم بتصميم الصوت وكيفية امتزاجه.			
هـ ٤٥	أحب المشروعات التى تتضمن شراكة قوية.			
هـ ٤٦	أنا بطبيعتى منظم ومنهجى.			
هـ ٤٧	أنا معتاد على إعادة صنع مسودات أو إعادة صنع شىء مرات عديدة حتى يصبح مضبوطاً.			
هـ ٤٨	أنا دبلوماسى بالفعل عندما أحاول الوصول إلى هدفى.			
هـ ٤٩	أستطيع استيعاب النقد وأستفيد منه حتى لو كان مؤلماً.			
هـ ٥٠	كمونتير، أريد أن أبنى وأوزع المادة الفيلمية.			
و ٥١	أجيد التعامل مع الأرقام والتخطيط اللوجيستى.			
و ٥٢	أجد الإشباع فى جمع الشخصيات المبدعة معاً كفريق.			
و ٥٣	لدىّ موهبة حقيقية فى التعرف على القصص الجيدة.			

و ٥٤	أستطيع أن أقول بثقة أننى لا أريد أن أكتب أو أخرج.					
و ٥٥	أتعامل مع كل أنواع الناس بسهولة، وأجيد التحدث إليهم لنصنع شيئاً ما.					
و ٥٦	أحب أن أتولى الأمور بطبيعتى وأنتمى إلى عائلة تقوم بتولى إدارة المشروعات.					
و ٥٧	أنا منجذب إلى عالم الإدارة لأن الفنون تساعد على التمدن.					
و ٥٨	لدىّ ميل إلى فن البيع فى كل الأنواع.					
و ٥٩	أستطيع أن أستخدم القواعد والإقناع لحل الخلافات بين الناس.					
و ٦٠	أريد أن أكون منتجاً، أو فى جانب الإدارة فى عالم صنع الأفلام.					

تعكس هذه الأسئلة الاهتمامات والسمات الشخصية المشتركة للفنيين كما سبق تلخيصها فى الفصل ٢٧" إنشاء فريق الفنيين". وفى معظم مدارس تعليم السينما، سوف يضمن التدريب الأساسى أن تعرف القليل عن كل شىء. وعندما تدور بين مختلف الأدوار، سوف تعرف ما تجيده وتستطيع أن تختاره باعتباره تخصصك. وعندئذ أيضاً، سوف تعرف ما فيه الكفاية عن عمل كل شخص لكى تصبح عضواً من الدرجة الأولى فى فريق عمل. وسوف تجد مزيداً لتفسير هذا الاستبيان فى نهاية هذا الفصل، مع بعض المناقشة حول مؤشراته.

الإمكانات والفرص

أصبحت السينما الآن، والفيديو، والتليفزيون، صناعات متنامية متعددة

الأوجه، حيث يوجد عند الطرف الأدنى تطوير مواقع الإنترنيت، وفيديوهات حفلات الزفاف، والإعلان، والأشكال التجارية والتعليمية وغير الروائية، بما فى ذلك الأشكال التسجيلية، وفى هذا المجال يستطيع الشخص البارع أن يحصل على دخل مربح. أما عند الطرف الأعلى فتوجد الأفلام القومية أو العالمية ذات الشهرة الكبيرة، وفى أعلى الطرف الأعلى هناك الأفلام باهظة الميزانية، حيث المجازفة أكبر أيضاً، لذلك لابد من القادمين الجدد أن يمتلكوا الكثير من المهارات والالتزام والمسئولية. وبين هذين الطرفين توجد أرض وسطى طموح قليلة الميزانية، حيث تصنع الأفلام المستقلة القصيرة والطويلة، وفى هذه الأرض يسعى هذا الكتاب إلى أن يجعلك جاهزاً للذهاب إليها.

الحرف التى تؤدى إلى الإخراج

النجاح فى أى من الحرف العديدة التالية يمكن أن يؤدى إلى الإخراج. والمونتاج طريق شائعة لأن المونتير يقوم بتجميع التمثيل، والإخراج، والتصوير، والموسيقى، وكل شىء آخر. كما انتقل إلى عالم الإخراج كتّاب السيناريو ومديرو التصوير، وكتّاب ممثلون، وكوميديانات، ومخرجون مسرحيون، وحتى مصممو رقصات وفنانون تشكيليون. نادراً ما يتحول إلى الإخراج مساعدو المخرجين، والمنتجون، ومديرو الإنتاج، لأنهم يتعاملون مع التفاصيل اللوجيستية والتنظيمية أكثر من تعاملهم مع التفاصيل الإبداعية.

ولكى تضع عينيك على إخراج الأفلام الروائية، فربما يجب عليك أن تتخصص فى المونتاج أو التصوير السينمائى، ويجب عليك أيضاً إما أن تكتب، أو تعمل عن قرب مع الكتّاب، فلكى تصنع تقدماً سوف تحتاج على الدوام إلى غربلة وتوليد أفكار للأفلام.

ولكى تكتسب خبرة مع الممثلين، اعمل مع فرقة مسرحية من أى نوع. إنك تستطيع دائماً أن تحاكى راينر فيرنر فاسبندر بصنع أفلام درامية قصيرة مع فريق مسرحى يرحب بذلك، خلال عطلات نهاية الأسبوع. ولكى تنتقل من إجادة الإخراج المسرحى إلى إجادة الإخراج السينمائى -بافتراض أنك استطعت ضم

مدير التصوير من الدرجة الأولى- فإن ذلك يمكن أن يحدث بسرعة، فقد فعل ذلك إنجمار بيرجمان، وجون كازافيتيس، ومايك لى، وسام مينديز، ومايك نيكولز.

إخراج الأفلام التسجيلية بعد تخرجك مباشرة من مدرسة السينما

بدراستك للسينما التسجيلية، تستطيع أن تدخل إلى صناعة السينما من خلال صنع الأفلام اللاروائية (التسجيلية، التعليمية، أفلام الرحلات، أفلام عن الصناعات أو الشركات، الأفلام الدعائية). إنها سوف تدخل إلى عالم السينما، وبواسطة العمل مع طاقم صغير سوف يملك درجة عالية من التحكم والمسئولية بما يجعلك تنمو وتتطور. وكسب العيش فى عالم السينما التسجيلية صعب إلا إذا كنت تملك حساسية اختيار الموضوعات، ويمكنك الاستعانة بكتاب "إخراج الأفلام التسجيلية" (بوسطن، فوكال بريس)، وسوف يؤهلك لصنع هذا النوع من الأفلام، لكن كن حريصاً، فصنع الأفلام التسجيلية يسبب إدمانها!

امتلاك الشغف

تذكر ذلك دائماً: الأشياء التى يجيدها الناس هى فقط التى يحبونها بحق. إن حب الأفلام وصناعتها مختلفان مثلما أن حب قيادة السيارة وصناعتها مختلفان. إذا كنت تملك الشغف بالسينما، قد تمتلك شغفاً مماثلاً بصنع الأفلام، لكن الوصول إلى ذلك صعب، وبطىء، ومجهد، وغير ممتع، نعم، غير ممتع بالمعنى الدارج. إن الكثير من الناس يذهبون لتعلم السينما ليروا إذا ما كانوا "يستطيعون"، ليتضح لهم إذا ما كانوا يحبون حقاً العملية المجهدة البطيئة المنهجية لصنع الأفلام، والكثيرون سوف يحبون ذلك، لكن ليس كل الناس.

التقدم لمعاهد السينما

تجرى معظم معاهد السينما اختبارات للالتحاق بها، وتعتقد فى فائدة هذه الاختبارات، لكن ذلك ليس صحيحاً على إطلاقه. لقد قمت وزملائى بالتدريس طوال عقود فى معهد يتيح لأى حاصل على مؤهل عالٍ أن يبدأ دراسة السينما، لكن ذلك لا يتيح التأكد من أن الطالب سوف يستمر وينجح. لذلك إذا رفضك

معهد السينما الذى تقدمت إليه، تذكر رفاقك الذين فشلوا فى ذلك أيضاً، فالعديد من الفنانين الناجحين فشلوا فى الالتحاق بدراسة أكاديمية، وقاموا بتعليم أنفسهم. استمر فى المحاولة.

من ينجح؟

صناعة الأفلام عمل غير مناسب للشخص غير المنضبط، الذى لا يُعتمد عليه، ولا يسعى إلى إتقان عمله. كما أنه عمل غير مناسب للشخصيات التى تملك ذاتاً متضخمة شديدة الحساسية، وعدم ثقتهم فى أنفسهم تمنعهم من العمل مع الآخرين، أو مع جنس معين (رجال يرفضون مثلاً العمل مع النساء، أو العكس – المترجم). وضغوط العمل الجماعى فى مدارس السينما تلقى الضوء على تلك الحواجز الثقافية، لكن معظم الطلبة يحاولون التغلب على تلك الصعوبات. وعلى أية حال، فإن جزءاً من مهمة مدارس السينما هى مساعدة الطلبة على الاندماج فى عمل مشترك، رغم أن التنافس بين الأفراد قد يجعلهم منعزلين. وبشكل عام، فإن صناعة السينما تفضل ثلاثة أنواع من الناس:

١ - **الحرفى:** كل من يعمل فى صناعة السينما هو شخص حرفى ملتزم. إن هذا يعنى تطبيق أعلى المعايير فى العمل، والالتزام، والدبلوماسية، وبذل أقصى ما يستطيع المرء من جهد. والكثيرون من الناس يجدون إشباعاً فى حرفتهم، سواء كان كهربائياً، أو عامل إضاءة، أو مسجل صوت، أو نقاشاً، أو مونتيراً، أو مصمم أزياء، أو مساعد كاميرا. إنهم لا يشعرون بأقل قدر من التنازل لأنهم لا يقومون بالإخراج.

٢ - **الحرفى الذى يملك بداخله مؤلفاً يجاهد للخروج:** هؤلاء الناس يسعون أولاً لأن يكونوا ناجحين فى الكتابة، أو المونتاج أو التصوير السينمائى، أو التمثيل. ولأنهم يبدون دائماً تناولاً يبرز رؤيتهم من خلال حرفتهم، فإن أحداً ذا تأثير قد يلاحظهم ويعطيهم الفرصة، عندما يؤمن بأنهم مخرجون واعدون.

٣ - **الحرفى العبقرى بحق:** هذا هو موزار السينما، ويظهر منذ مرحلة الدراسة فى مدرسة السينما بفيلم قصير شديد البراعة يؤثر فى كل من يراه.

وهؤلاء نادرو الوجود، إنهم يخرجون منذ مرحلة التعلم، ويستمرون فى الإخراج. وفى الأغلب فإنهم ينشأون فى عائلة أو ظروف خاصة تعدهم للعمل فى مجال الفن، كما أنهم يأخذون طريقهم إلى الصناعة بسرعة، حيث سوف يتلقون تعميداً شديد الإيلام.

إن فرصتك أن تكون من النوع الثالث تشبه فوزك باليانصيب أو إصابتك بالبرق. وبدلاً من ذلك استعد للحركة ببطء وحرص. إن التقدم الثابت الراسخ فى عالم صناعة الأفلام -كما فى كل شىء جدير بذلك، يتم اكتسابه من خلال النمو البطئ، والعمل الشاق، وحب ما تعمل، وليس من خلال العبقرية، أو "الموهبة"، أو القسوة الشديدة.

أن تبدأ

ربما يقول لك المخضرمون فى صناعة السينما أن المهم هو فقط الخبرة العملية، فهم يعطون التقدير للمعرفة التطبيقية والنزعة الاحترافية (وهما نقطتا ضعف فى خريجى المعاهد الجدد)، ويفترضون على الفور وجود الدليل على فشل معاهد السينما. من المؤكد أن التعلم فى المعاهد لن يقدم تعليماً فى الاستقامة، أو اللياقة، والإحساس بالمسئولية، لكن من غير المتوقع منه أن يدرب الطلبة على العمليات التطبيقية على حساب تدريس الرؤية السينمائية الشاملة، وهذه مهم جديرة بالتدريس بحق.

ومن حسن الحظ أن الكثير قد تغير الآن بحيث أن هناك العديد من المخرجين الجدد أتوا من معاهد السينما (انظر الشكل ٤٥-١). والمدارس الجيدة تختصر الكثير من مسار التعليم، لكنها جميعاً تعطى القواسم المشتركة، وإن كان ذلك يحبط الطلبة الأبطأ أو الأسرع فى تعلمهم.

وإذا كانت مسألة معهد السينما خارج الاحتمالات، استخدم هذا الكتاب لتعد نفسك خارج الأنظمة التعليمية. والتعلم الأفضل سوف يكون دائماً هو الذى تعطيه لنفسك. وفى كل الحالات ليس هناك طريق مؤكد، لكن هناك رحلة تتطلب استخدام المعرفة والذكاء.

ما الذى تحصل عليه فى معهد السينما؟

كل دارس للسينما يريد أن يكون مخرجاً. إن السينما لغة شديدة التعقيد، وسوف تحتاج إلى الوقت والعمل الشاق لكى تطور ثلاث مهارات أساسية، والمهارة الأولى فقط هى التى يمكن تعلمها من خلال الدراسة:

- المهارات الإنسانية والتقنية لأن تضع سلسلة من اللقطات جيدة التكوين والفكرة على الشاشة، وتجعل هذه اللقطات تحكى قصة.

- أن تعرف نفسك وما يمكن لك أن تمنحه للعالم.

- أن تظل صادقاً مع نفسك حتى لو كنت أنت وعملك تتعرضان للهجوم.

ومع ذلك توقع من العملية التعليمية ما يلى:

- تعطيك تجربة شاملة وعامة عن صناعة الأفلام، وسوف تجعلك هذه التجربة أقل تهويلاً لخبرة الآخرين أو الغموض السحرى لصناعة السينما.

- تساعدك على تحديد أين تكمن مواهبك، ومهاراتك، وطاقاتك، وأين لا تكمن.

- تشجعك على التعلم من خلال المشاركة، والتجريب.

- تعدك لالتقاط الفرص عندما تظهر، وهو شىء مرعب بالنسبة لغير المستعد لذلك.

- تساعدك على تشكيل الحلول التى سوف تستمر نتائجها طوال السنوات القادمة.

ومعهد السينما الجيد يعطيك:

- رؤية ثقافية، وتاريخية، وفكرية، إلى السينما.

- فرصة إعادة ابتكار السينما من خلال الخبرة العملية.

- خبرة العمل الجماعى، وتحمل العديد من المسئوليات المختلفة.

ـ النظرية والممارسة لإحدى الحرف السينمائية أو العديد منها.

ـ القدرة على استخدام الأدوات والمعدات التقنية، واكتساب إحساس كلى شامل بعملية صنع الفيلم.

ـ القدرة على التعامل مع المعدات الجديدة أو العقبات التقنية بموقف متزن يعرف أنه يستطيع الإنجاز.

ـ فرصة وضع العمل أمام جمهور من أقرانك.

ـ فرصة صنع أفلام توضح من أنت (أنت ما تستطيع أن تضعه على الشاشة).

ـ كيفية التعامل مع الأساتذة فى العمل، وكيفية أن تصبح أستاذاً.

ـ الطموح لاستخدام حياتك المهنية لأكبر قدر من تحقيق الخير العام.

ـ مهاراتك تجعلك مطلوباً فى الصناعة، ومجتمعاً من الزملاء والأقران، سوف تعمل مع بعضهم طوال حياتك القادمة.

التدرب كبداية

بعض الطلبة يسرعون بترك الدراسة باندفاع عندما تتيح لهم صناعة السينما الدخول فيها، فالأمر يبدو كأن حلمهم قد تحقق، لكن ترك الدراسة لأخذ عمل هو دائماً ارتكاب للخطأ. فتقدم هؤلاء المنقطعين عن الدراسة يكون بطيئاً دائماً، ويذوب احترامهم لأنفسهم شيئاً فشيئاً عندما يعملون فى خدمة "الأسطوات" الكبار أصحاب السحر الغامض. وباعتبارى أحد الذين تركت عليهم الصناعة ندوباً خلال مرحلة التدرب تلك، فإننى أؤيد بقوة الدراسة ذات الهدف، فالطلبة يتلقون فى فصل دراسى عن المونتاج من ١٥ أسبوعاً تعلماً للتقنيات والرؤى التى استغرقت منى عشر سنوات فى الصناعة لكى أكتشف ذاتى، ولم يكن غريباً أن أتعلم وحدى وببطء، ففى عالم السينما لن يقول لك كبار العاملين فى الصناعة سر المهنة لأنه يمثل قدرتهم على كسب العيش. لذلك فإن من الأسهل كثيراً أن تدع الدراسة تجهزك لمهام وواجبات أكثر تعقيداً.

مساعدة الذات كبديل واقعى

إن لم تكن تملك المال ولا الوقت لكى تذهب إلى معهد للسينما، فإنك تستطيع الحصول على المعرفة والخبرة الضروريتين بوسائل أخرى. لقد قال فيرنر هيرتزوج ذات مرة، وسمعته بنفسى، إن من يريد أن يصنع الأفلام يجب ألا يضيع أكثر من أسبوع واحد فى تعلم تقنيات السينما. قد يبدو هذا تلخيصاً مبالغاً، لكننى فى الأساس أوافقه فى موقفه.

إن صناعة الأفلام مسألة عملية، ويمكن التعامل معها بالعديد من طرق تعليم الذات المتحمسة من خلال تكوين مجموعات عمل، وتتيح شبكة الإنترنت لمثل هؤلاء الناس أن يجدوا بعضهم البعض، واكتشاف مشروعات مشتركة. وهذا الكتاب يهدف إلى تشجيعك على التعلم من صناعة الأفلام، التعلم من خلال الفعل والممارسة، وفى حالات الضرورة القصوى أن تصنع ذلك وحدك. وخلال مسيرتك سوف تحتاج عند نقطة ما إلى معلم، إلى شخص يعطيك المعرفة والنقد الموضوعى لعملك، ويساعدك على حل المشكلات التى تظهر أمامك. لا تقلق من أن مثل هذا المعلم ليس فى مدى بصرك الآن، فمايزال الطريق أمامك طويلاً. إنه قانون طبيعى، أنه فى كل الحالات سوف يظهر الناس المناسبون عندما تستحق اهتمامهم.

تحليل استبيان الاستعداد المهنى

احتوى الاستبيان فى بداية هذا الفصل على ست مجموعات من الأسئلة، مجموعة لكل من الست فروع الرئيسية فى صناعة الأفلام. واعتمدت الأسئلة على نقاط القوة والسمات الشخصية المرتبطة بكل حرفة: حرفة المخرج كما جاءت فى الفصل الأول، والحرف الأخرى كما جاءت فى الفصل الثامن والعشرين، فيما عدا الفنيين فى مرحلة ما بعد التصوير الذين جاءوا فى الفصل الثامن والثلاثين.

وجاءت المجموعة (أ) من الأسئلة حول الكاميرا، والمجموعة (ب) حول الصوت، إلى آخره. والمجموع الأقصى للدرجات فى كل مجموعة هو ٤٠ درجة. اجمع

درجات كل مجموعة، ثم ارسم خطاً أفقياً يمثل مجموع كل مجموعة كما فى الجدول التالى. سوف يكون لديك تمثيل بصرى لنقاط قوتك فى الوقت الحالى.

الحرفة	مجموعة الأسئلة	مجموع الدرجات	المقارنة بين الدرجات من صفر إلى ٤٠
أ - الكاميرا	الأسئلة من ١-١٠	... من ٤٠	
ب - الصوت	الأسئلة من ١١-٢٠	... من ٤٠	
ج - الإخراج	الأسئلة من ٢١-٣٠	... من ٤٠	
د - كتابة السيناريو	الأسئلة من ٣١-٤٠	... من ٤٠	
هـ - المونتاج	الأسئلة من ٤١-٥٠	... من ٤٠	
و - الإنتاج	الأسئلة من ٥١-٦٠	... من ٤٠	

الآن لديك الأرقام التى توضح ذوقك واستعدادك فى الوقت الحالى. وإذا كنت:

- حصلت على مجموع كبير فى أحد الفروع ورقم منخفض فى الباقى، فإنك تستطيع تنمية قدراتك وتتبنى هذا التخصص باعتباره الخاص بك.

- حصلت على أعلى الدرجات فى الإخراج، بالإضافة إلى كتابة السيناريو أو الكاميرا أو المونتاج، فإن ذوقك واهتماماتك تشير إلى قدرة على أن تصبح مخرجاً.

- حصلت على مجاميع متقاربة فى الجدول كله، فإن ممارستك العملية هى التى ستوضح أين تكمن اهتماماتك وطاقتك.

إلى أى حد يجب عليك أن تأخذ هذه النتائج على محمل الجد؟ إنها تشير إلى ما أنت عليه الآن، لكن لا يوجد شىء يمنعك من القول: "إن هذا هو ما أريد أن أكونه"، ثم تستمر فى صنع العمل الضرورى لكى تصبح ما اخترته. إن ذلك هو اختيار كل شخص، وصناعة السينما تحتشد بأشخاص يفتقدون الموهبة لكنهم مع ذلك اكتسبوا المعرفة المطلوبة، وكان شغفهم بالمنطقة التى اختاروا سبباً فى تقدمهم، وتستطيع أن ترى ذلك فى معاهد تدريس السينما أيضاً.

الفصل السادس والأربعون
أهم مدارس تعليم السينما

اختيار المدرسة الملائمة

العديد من المدارس والكليات والجامعات اليوم تقدم مناهج فى تعليم السينما. ليست هناك دراسة جادة فى السينما قد ضاعت هباء، لكن كن حريصاً قبل أن تلتزم بأحد المناهج التعليمية الطويلة.

دراسات سينمائية أساساً: العديد من أقسام السينما غير مكتملة المعدات، وذات ميزانيات منخفضة، وهى تقدم دراسات سينمائية وليس مجال صنع الأفلام. وهى جزء ضرورى من الدراسة الحرة، وتقوى تذوق الطالب، لكن مثل هذه المعاهد تدرس التاريخ الاجتماعى، والتحليل، والنقد، وليس الخلق والإبداع. ومقياس المدرسة السينمائية هو ما ينتجه الطلاب والكلية من أفلام، فإن عليك أن تدرس السينما مع صناع أفلام يمارسون صناعة الأفلام.

صناعة أفلام الفنون الجميلة: كن حذراً من أقسام السينما فى مدارس الفنون الجميلة، خاصة إذا كنت تقلل من أهمية إتقان الحرفة، وتعلى من شأن الأشكال الغريبة باعتبارها رؤية شخصية. وفى هذه المدارس يتم تشجيع الطلبة أحياناً على أن يروا أنفسهم باعتبارهم فنانين فرديين كل منهم متوحد مع ذاته، مثل الفنانين التشكيليين والنحاتين من حولهم. إن ذلك يشجع على ممارسة الفن المتمركزة حول الذات، والتى تفتقد العمل الجماعى الذى تحتاجه صناعة الأفلام. ويتخرج الطلبة من هذه المعاهد دون عمل محترم أنجزوه، ويجدون أن تطوير حياة مهنية شبه مستحيل. اسأل أين انتهى خريجو هذه المعاهد وأين يعملون فى صناعة السينما.

الوجبات السريعة فى تعليم السينما: احترس من مدارس السينما التى تعطى مناهج قصيرة، والتى تصور نفسها فى الإعلانات فى صورة بطولية من خلال فنان شاب له أسلوب خاص ومحاط بمعدات فائقة الجودة. إن ذلك يغرى المتقدمين بأن الاتصال القصير بالمحترفين ومعداتهم سوف يجعل منهم صناع أفلام محترفين. إن تلك المناهج قصيرة، وتقدم وعداً بكل الأسرار المعروفة لدى عمالقة صناعة السينما.

الدراسة الشاملة التى تؤدى إلى تخصص احترافى: من الفصل السابق - وفى الحقيقة: من الكتاب كله - تستطيع أن ترى أن التعليم السينمائى الجيد يشبه الالتحاق بكلية الطب، ويستغرق عدة سنوات. إن مدارس تعليم السينما توازن بين التعليم التقنى ومناهج أخرى ثقافية وجمالية وتاريخية. والمدارس السينمائية الكبرى تقدم مناهج أساسية تأسيسية، وهذه بالتالى تؤدى إلى مسارات التخصص فى كتابة السيناريو، والكاميرا، والصوت، والمونتاج، والإخراج، والإنتاج، والسينما التسجيلية، وسينما التحريك، والدراسات النقدية. والمعاهد الكبرى فقط هى التى تقدم دراسات فى الأنماط الفيلمية المختلفة، والتدريب على التخصصات المهنية.

التعامل مع المعدات، ومجتمع الصناعة، والمواقف تجاهها: يميل الطلبة إلى تقييم المدارس تبعاً للمعدات، لكن ذلك يمثل نصف القصة فقط. بالطبع يجب أن تكون هناك بعض المعدات على مستوى احترافى، والعديد من معدات التصوير والمونتاج الأساسية لكى تدعم مستويات التأسيس فى التعلم. لكن الأكثر أهمية هو أن يكون مقر المعهد قريباً من مجتمع صناعة السينما، حيث يقوم الطلبة بأدوار فنية مختلفة فى دعم بعضهم بعضاً. وموقف المعهد تجاه طلبته وكيفية ملاءمتهم لصناعة السينما مهمان أيضاً. فالمعهد البعيد عن عالم المحترفين، أو المعهد الذى يركز على "الموهبة" ويعلى من شأن النجومية الفردية، لا يستطيع إعداد معظم الطلبة للتعامل مع الأمور الواقعية فى الصناعة. كما أن المعهد شديد القرب من أساطين الصناعة قد يغذى روح المنافسة الشديدة التى تدمر الإمكانات الإنسانية بدلاً من أن تطورها. وبعض المعاهد تقيم منافسة بين طلبتها القدامى لتقرير

الأفكار التى يتم إنتاجها، وفى مثل هذه المعاهد فإنك تلتحق بها لتدرس الإخراج، فينتهى بك الأمر إلى تسجيل الصوت للطالب الفائز، لذلك انظر أين ستضع خطوتك التالية.

علامات المدرسة الجيدة: إذا كان المعهد له تاريخ طويل، فإن الطلبة السابقين الناجحين سوف يزورونه لإعطاء محاضرات أو للتدريس فيه. وفى العادة فإنهم يوظفون الطلبة الذين يستحقون الاهتمام أو الاحترام. ففى كل مكان فى مجتمع صناعة السينما يبدو الأمر مثل قرية يمثل فيها الترشيح الشخصى كل شىء، ومن خلال شبكة عمل مثل تلك، فإنك تشهد عبوراً فى الاتجاهين للخط الفاصل بين التعليم والاحتراف، فالمعلمون يوجهون ويقدمون النصائح، ويعطون المثل على طريقة الحياة التى يحاول الطلبة أن يجعلوها طريقتهم.

والمعهد الصعب الالتحاق به، وعالى النفقات، ليس بالضرورة هو المعهد الذى يناسبك. فقد يكون معهد أقل شهرة أكثر ملائمة لاحتياجاتك وقدراتك المادية أيضاً.

والطريقة المؤكدة لتحديد أين يوجد التعليم الجيد هى أن تحضر مهرجانات السينما، وتلاحظ أين يتم إنتاج الأفلام الجيدة. ومن العلامات الجيدة على التدريس المثمر والنشط -حتى لو كان ذا أدوات بسيطة -هى حصول أفلام الطلبة على الاحترام فى المسابقات.

معاهد الالتحاق القصير المكثف: تقدم بعض المعاهد مناهج دراسية قصيرة مكثفة، خاصة فى الصيف، عندما يجد الناس بعض الوقت للالتحاق بمثل هذه الدراسة. لقد قمت بالتدريس فى بعضها، وهى تقدم مناهج مكثفة فى أساسيات فرع من فروع صناعة السينما، وتتيح للطلبة أن يمارسوا ما يشبه تجربة العمل الاحترافية. ولكى تستطيع مثل هذه المعاهد أن تبقى، فإنها يجب أن تجذب عدداً كبيراً من الطلبة، لذلك فإنها عادة ما تبالغ فى قدراتها فى الإعلان عن نفسها.

التوجيه والإرشاد: هناك العديد من الكتب ومواقع الإنترنيت تستطيع أن تدلك على المدارس السينمائية. ويمكنك على سبيل المثال الاستعانة بكتاب نيكولاس

جيريسكى "الاقتحام: كيف حصل عشرون مخرجاً سينمائياً على بدايتهم الأولى"، (نيويورك، برودواى بوكس، ٢٠٠١) وفيه يقول هؤلاء المخرجون كيف بدأوا. إنهم يكررون نفس القيم الشائعة عن صنع حياة مهنية فى السينما، لكنهم لا يوضحون أين توجد درجات السلم للصعود فى هذه الحياة، وفى الحقيقة أنك وحدك الذى تستطيع أن تصنع مثل هذه الدرجات. إن موهبة المخرج الأولى تكمن فى قدرته على بحث موقف ما، وتجميع الصورة من خلال العديد من مصادر المعلومات. وعندما تقرر إذا ما كان معهد سينمائى محدد يفى بتوقعاتك، إليك بعض الاعتبارات:

إلى أى حد يمتد القسم، وماذا يكشف عنه بناؤه وتنظيمه؟

- ما مدى اقتراب المعهد من مركز للإنتاج السينمائى؟ (بعض المعاهد تقع بعيداً عن المدن الكبرى، وليس لديها معلمون، وممثلون، ومواقع حضرية قريبة للتصوير فيها للمشاهد الخارجية).

- عدد المناهج الدراسية؟ (الأفضل هو العدد الأكبر من المناهج المتخصصة).

- عدد الطلبة؟ (فى هذه الحالة، قد لا يكون العدد الكبير هو الأفضل، لكنه قد يتيح تنويعاً فى المناهج).

- حجم فصل دراسى؟ (أمر مهم ودال تماماً).

- طول البرنامج؟ (إذا كان أقل من عامين، فمن المحتمل أنه سطحى).

- إلى أى حد يحتاج التخصص، وما هون الدليل على أن المناهج المتقدمة تقترب من المستوى الاحترافى فى التخصص؟

- ما هو قدر المعدات المتاحة، ومن أى نوع، ومن الذى يستطيع استخدامها؟ (إن ذلك دليل واضح بحق).

- ما نوع خلفية أعضاء المعهد؟

- ما هى الأفلام التى أنتجها المعهد مؤخراً؟ (دليل واضح آخر).

- ما هى خبرة الذين يقومون بتدريس المناهج الأولى؟ (العديد من المعاهد مضطرة لاستخدام خريجيها للقيام بذلك).

- النسبة بين من يقومون بالتدريس طوال الوقت ونصف الوقت؟ (أمر دال جداً أيضاً، رغم أن من يقومون بالتدريس نصف الوقت قد يكونون محترفين وممتازين فى مجالهم).

- ضع فى اعتبارك مصروفات التعلم:

- ما هو قدر المعدات والمواد التى يتم توفيرها؟

- إلى أى حد يجب أن يمول الطالب دراسته؟

- هل يملك المعهد مسابقات للتمويل أو المنح الدراسية للمساعدة فى نفقات الإنتاج؟

- من الذى يملك حقوق المؤلف بالنسبة لأفلام الطلبة؟ (العديد من المعاهد تحتفظ لنفسها بهذه الحقوق).

- كم نسبة الذين يقومون بالإخراج الفعلى من بين الطلبة الذين يلتحقون بقسم الإخراج؟ (بعض المعاهد تقيم المنافسات بين طلابها لتحديد الأدوار الفنية الأهم، ومن يفشلون يقومون بأدوار فنية أصغر).

- ماذا يقول القسم عن اتجاهاته وفلسفته؟

- كيف يبدو مكان المعهد؟ (قم بزيارة المبنى وملحقاته).

- كيف ينظر الطلبة إلى المعهد؟ (تحدث إلى بعض الطلبة القدامى).

- كيف تتم معاملة اهتماماتك باعتبارها تخصصاً؟

- ما هو نوع البرنامج الدراسى الذى يقدمونه؟ (الدرجة الدراسية، وما تؤهل له فى الحياة المهنية).

- ما هى عدد ساعات الدراسة بالنسبة لكل برنامج دراسى، وما مدى الصلة الوثيقة بين البرنامج واهتماماتك؟

- إلى أين انتهى طلبة المعهد السابقون فى عالم الاحتراف؟

الدراسة بالخارج

هناك مدارس سينمائية كبرى فى جميع أنحاء العالم، لكن انتبه إلى أن معظمها -خاصة الوطنية منها -معاهد صغيرة، ونخبوية، وتتطلب مواصفات قاسية للالتحاق بها. وبعض المعاهد الخيرة متواضعة الحال، وبرغم ما فيها من حماس وما تتيحه من خبرة اجتماعية فإنها تستخدم كمدرسين المحترفين المحليين الذين لا يجدون عملاً وربما لم يتلقوا تعليماً كافياً للعمل بالتدريس. وإذا تم قبولك بمدرسة أجنبية، عليك أن تتقدم مبكراً للحصول على تأشيرة الدخول للبلد بغرض الدراسة، فقد تكون عملية طويلة وغير مؤكدة النتائج، خاصة إذا كان هذا المعهد فى أمريكا.

تذكر أنك لن تستطيع العمل أو تنفق على نفسك فى بلد آخر إلا إذا كنت مواطناً، ومعظم البلدان ترفض العمالة الأجنبية إذا كان عمالها يعانون من البطالة، وقد يتغير هذا الموقف إذا كان لديك مهارات خاصة وغير عادية معترف بها.

المعاهد ذات الصلة باتحاد "سيليكت" CILECT

اتحاد "سيليكت" هو "المركز العالمى لرابطة مدارس السينما والتليفزيون"، ومقره فى بروكسيل، وهناك العديد من المعاهد الأوربية مرتبطة بهذا الاتحاد، الذى يعتبر مصدراً ممتازاً للمعلومات العالمية والتقارير التقنية، وعلى موقعه على الإنترنيت يمكنك مراسلتهم للحصول على المعلومات المطلوبة. والعديد من المعاهد الأوربية تقدم برامج دراسية باللغة الإنجليزية.

الإعداد لحياتك المهنية خلال دراستك

تنظيم المعاهد السينمائية يكون فى العادة مكتملاً، لكن لا تفترض أن أحداً سوف يقوم بالتفكير فيك بدلاً منك. إن التدريس يعتمد على تنفيذ مشروعات، لكن كل مهمة تصب فى النهاية فى العمل الجماعى، وهو ما يعنى أن كل مشروع

يتيح خبرة أنت الذى تحددها. تطوع للعمل فى القدر الأكبر من مشروعات زملائك بقدر ما يمكنك، لتحصل على خبرة متنوعة، وتقيم اتصالات عمل مع الطلبة الآخرين. ابحث بإيجابية عن المساعدة والنصح من معلميك، وبقدر ما تستطيع اتبع نصائحهم. إن ما أقوله: "استفد" من دراستك، وتفاعل مع كل من تستطيع.

وللأسف فإن معظم مخرجى معاهد السينما يكونون عند التخرج فى حالة من الإجهاد، كما تكون لديهم بعض العادات السلبية التى نمت خلال فترة التعلم المملة وغير المبدعة. إنهم يظلون فى حالة من الضجر، ويتفادون العمل الذى لم يكلفهم أحد به، وينتظرون الحصة لكى تنتهى. إن هؤلاء الضحايا لمعاهد السينما لن يستطيعوا العيش فى طريقة حياة تعتمد على نشاط حيوى يجد المرء فيه لنفسه الحافز للعمل. وإن كنت من يصيبهم التعلم بهذه الحالة السلبية، ابتعد عن معاهد السينما تماماً، وتحكم أنت وحدك فى مسارك التعليمى والمهنى.

إنك سوف تعرف من الطريقة التى سوف يستقبل بها الناس فيلمك الذى انتهيت منه إلى أى نوع من الأنواع الثلاثة للمخرجين تنتمى (انظر الفصل الخامس والأربعون حول "من ينجح"). إن الإخراج -كمهنة واحتراف -قد يكون بالنسبة لمعظم الناس - وهذا طبيعى - بعيد المنال على نحو ما، وأياً ما كان النوع الذى تنتمى إليه، يجب عليك أن تطور على الأقل تخصصاً فى حرفة سينمائية حتى تؤهلك للدخول إلى عالم الاحتراف، فعندها تكون لديك مهارات تساعدك على كسب العيش، وهذا هو موضوع الفصل القادم.

الفصل السابع والأربعون
الدخول إلى عالم الصناعة

يبدأ الدخول إلى عالم الصناعة خلال فترة التعلم بينما تحاول صنع شبكة من العلاقات الاجتماعية الجيدة، وتعليم متماسك، وعمل سينمائى يستطيع المنافسة. وعندما تنتهى فترة تعلمك أو ينفذ منك المال، لن تجد مفراً من أن تتحول من تلميذ إلى فنى يعمل بالقطعة. استعد لهذا اليوم المرعب بتأسيس برهان على مهاراتك. اصنع العديد من أفلامك القصيرة واذهب إلى المهرجانات والمؤتمرات، وهو أمر ليس صعباً كما تتصور. فالحصول على الجوائز سوف يزين بيان سيرة حياتك المهنية، ويؤسس لحياتك الاحترافية، ويشجع أصحاب العمل على مقابلتك، وليس مهماً أن يكون عملك قد تم صنعه داخل مدرسة السينما أو خارجها، فالحصول على درجة علمية فى حد ذاته لا يؤثر على أصحاب العمل فى السينما، بل قد يجعلهم أكثر حذراً منك، لكن من المهم إذا ما كنت سوف تقرر لاحقاً فى حياتك المهنية أن تتخذ خطوات فى التقدم بالحصول على تعليم رسمى. أما الآن، هناك فقط جوائز المهرجانات، وسمعة طيبة مشهود لها، ومهارات تجيدها، هى التى سوف تجعل صناع الأفلام المحترفين يتعاملون معك بجدية.

لن يكون الحصول على عمل أمراً سهلاً، وغالباً سوف يعتمد على نجاح مجموعة فصلك الدراسى. حافظ على الاتصال بهم بعد انتهاء المنهج الدراسى، لأن الحظ الجيد لمصور سينمائى قد يعنى الحظ الجيد للعديد من طاقم الفنيين الذين مايزال يتذكرهم منذ أيام الدراسة. وفى كل الحالات، فإن هؤلاء هم الناس الذين سوف تعمل معهم، فى الأعمال القادمة، لذلك فإن من المهم أن تنشىء شبكات اجتماعية واحترافية جيدة.

المهرجانات، والمؤتمرات، والحصول على تقدير

راجع شروط الدخول فى المهرجانات، وطول الأفلام التى تعرضها، ومواصفات الفيلم الخام، والرسوم، والمتطلبات الأخرى مثل الجنسية والوضع الدراسى. تأكد من أن فورمات فيلمك يعمل فى البلد والمهرجان الذى ترسله إليهما. انتبه إلى متطلبات اللغة أو الترجمة. وهناك بعض المهرجانات الأجنبية تتطلب أن تكون لفيلمك ترجمة على الشريط، أو أن تدفع رسوماً للترجمة الفورية. ويمكنك الدخول على الإنترنت لتعرف معلومات عن مهرجانات الأفلام القصيرة، وباستخدام تغيير الكلمات فى آلة البحث استطعت الوصول إلى حوالى ١٠٠ موقع، وبلا شك فإنك سوف تستطيع الوصول إلى عدد أكبر.

إننا نصنع الأفلام لندخل بها مسابقات المهرجانات، ويجب أن تكون قصيرة ومفعمة بالحيوية، كما يجب عليك أن تتأكد من أن الشريط أو القرص يعمل من بدايته إلى نهايته بلا أخطاء. كما أن من الضرورى أن ترفق معلومات مهنية كافية عنه وعنك، لإمكان الاتصال بك.

إن المهرجانات عديدة وكثيرة جداً، والدخول إليها عملية تثير الكآبة، لأن العمل المنافس يحصد جائزة أو اثنتين دون صعوبة. وإذا كان عملك يتمتع بالخصوصية حقاً، فإنك سوف تحصد العديد من الجوائز - وليس عملك ذاته- هى التى سوف ترشحك باعتبارك شخصاً غير عادى، لأن كل إنسان فى كل مكان يتأثر بالجوائز.

التدرب (كصبى مع معلم مهنة)

معاهد السينما العريقة تتيح لك برامج تدريب تسمح لك بأن تعمل بدون أجر فى عمل احترافى لكى تثبت نفسك. حاول أن تجد هذه المعاهد. وبعض المعاهد لها صلات بالأسماء الكبيرة فى عالم الصناعة، وتقوم بالاتفاق معهم للعمل كمدرسين ومدربين لنصف الوقت.

من المهم أين تعيش وتقيم

الكثير من الطلبة يتخرجون من كلياتهم، ويحلمون بالعودة إلى أوطانهم فى عظمة للبدء فى إنشاء شركة سينما أو فيديو. إذا كان هذا صحيحاً أصلاً فكل ما

سوف تصل إليه هو أن تصنع إعلانات عن المحلات فى بلدك. إن العمل المنتظم موجود فقط حيث تستقر صناعة راسخة للسينما، لذلك عليك أن تذهب إلى معهد قريب من مثل هذه المنطقة، أو أن تستعد للذهاب إلى هناك بعد التخرج. والمعاهد العريقة لها خريجون قدامى فى المراكز الرئيسية لصناعة السينما، يمكنهم تقديم المساعدة للخريجين الجدد ليبدأوا حياتهم المهنية، وهؤلاء الخريجون القدامى يقيمون اجتماعات بين الحين والآخر.

السمات الشخصية

السرعة التى سوف تمضى بها فى عالم صناعة السينما بعد أن تجد موطئ قدم، والمسئوليات التى سوف يهتم الناس أن يوكلوها إليك، تعتمد على اتصالاتك، وحظك، ومهاراتك الاجتماعية، ونضجك. ومن شبه المؤكد أنك سوف تبدأ من خلال العمل بالقطعة ، وهو الأمر الذى سوف يعتمد على اتصالاتك.

وكما كان الأمر فى المعهد، فإنك سوف تؤسس لنفسك فى الصناعة من خلال حفاظك على علاقات إيجابية وبناءة مع الآخرين، وبواسطة إنجاز عمل جيد، وبمرور الوقت، وفى إطار معايير متفق عليها. حافظ على ذلك، عبر الزمن وتحت الظروف المرهقة، وبذلك فإن سمعتك الجيدة تنمو ببطء وسط مصادر المعلومات إلى أن تصبح عضواً منفصلاً فى فريق الفنيين. وأى خطأ كبير ترتكبه سوف يلاحقك بالضرر، وهذا هو السبب فى أهمية إتقان الحرفة والتعقل معاً.

تقديم تنازلات وحلول وسط

أن تصبح معروفاً ومتوائماً مع النظام التجارى لصناعة السينما قد يبدو تنازلاً، لكنه ليس كذلك بالضرورة. فالأم التى تربينا عليها أُنتجت من أجل الربح، وكان العديد منها عملاً فنياً جيداً بكل المقاييس. إن الجزء الأكبر من تاريخ السينما كله يضرب بجذوره فى التجارة، حيث يتم صنع كل عمل جديد من تذاكر الفيلم السابق عليه. وإذا كانت السينما قد سارت جنباً إلى جنب الرأسمالية، فقد كان فى هذا الزواج علاقة خصام ديموقراطية، ومبيعات التذاكر وأقراص دى فى دى هى التصويت القادم من محفظة المتفرج، والذى يمنع الأعمال السينمائية من

أن تصبح بعيدة عن ذوق الرجل العادى أو غير ذات صلة له. ولقد انتعش شكسبير ومسرحه فى ظروف مماثلة. وعلى أصحاب النزعة التطهيرية (تعنى هنا اتباع فن الصفحة أو الفن الذى لا يضع المتلقى فى حسابه ـ المترجم) أن يذهبوا إلى الدير.

إن ذوق السوق يدفعك إلى الانضمام للعمل، وتشحذ أدواتك، وتقرأ المجلات السينمائية التى تتناول صناعة السينما، حيث تعرف بآخر الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة وعلاقتها بالتوزيع، كما اسبح على الإنترنيت لترى آخر الاتجاهات العالمية، واستكشف أساليب العرض على الإنترنيت، واذهب إلى المهرجانات المتخصصة فى الأنماط الفيلمية لترى نماذج من الأعمال التى تفضلها. ومن خلال ذلك سوف تعرف ماذا تعنى المنافسة.

الطريق إلى مقعد المخرج

دعنا نفترض أن لديك ما يعادل سنوات طويلة من الدراسة السينمائية، ولديك معرفة وخبرة كافيتين فى إحدى الحرف السينمائية على الأقل. لقد كانت صناعة السينما دائماً هى الأرض للذين يبدأون بأنفسهم الحركة الأولى فى مسارهم، لذلك إن لم تحصل على عمل طوال الوقت (وهو أمر غير عادى الآن)، فيجب عليك وعلى أصدقائك بذل جهد جماعى مستقل لتأسيس مسار حياتكم المهنية.

إن صناعة الأفلام تشبه عمل المقاولين، لذلك فإن فرقتك سوف تحتاج إلى تجميع توليفة ترفيهية، سوف تجد فى قائمة المراجع الكثير مما كتب عنها. ولكى تكسب مالاً من عملك، يجب أن تجذب أذواق قطاع كبير من الجمهور الذى يدفع ثمن التذكرة، وأنت تستطيع أن تعرف هذه الأذواق من خلال الصحف والنشرات، وأيضاً من خلال ملاحظة كيفية تحقيق الآخرين للنجاح فى صناعة السينما. والطريق إلى الوصول بنفسك إلى دائرة الإخراج يعتمد على مصادرك، كما يعتمد إلى أى نوع من المخرجين تنتمى.

الحرفى

الكثير من الناس يحصلون على العمل بعد تخرجهم من المدرسة مباشرة فى وظيفة عامل إضاءة، أو مساعد مونتير، أو مساعد كاميرا، أو مساعد إخراج، أو

مساعد شخصى - لكن ذلك يحدث فقط إذا كنت قد طورت صلات فى الصناعة، وتملك مهارات مؤكدة، وانضباط احترافى، وتوصية من كبار المحترفين السينمائيين. وإذا كنت محظوظاً بما فيه الكفاية لتحصل على عمل، فسوف يكون فى البداية ذا مسئوليات محدودة جداً، وفيه يقومون بمراقبتك ليروا كيف يكون أداؤك. وعند بدء حياتك المهنية، احتفظ بإيمانك، وابذل جهداً كبيراً فى الجمع بين الجسد والروح، وابدأ فى معرفة ذاتك عندما تكون واقعة تحت ضغوط. وسوف تتقدم لأن الناس الذين تعمل معهم يحبونك ويحترمون عملك وأخلاقياتك. سوف يحدث أن يغيب أحد أفراد طاقم العمل، لتحصل على فرصة عمل أكثر تقدماً. وربما أحببت عملك، ولا تتمنى أكثر من ذلك المجتمع الذى أصبحت تنتمى إليه.

الحرفى الذى يكمن بداخله مخرج يناضل للظهور

سوف يبدأ عملك الاحترافى لكسب العيش، لكن يجب عليك الاستمرار فى تطوير مهاراتك الإخراجية بعد تخرجك. وإذا كنت قد تخرجت من معهد السينما ولديك أفلام حصلت على جوائز قومية أو عالمية، فقد تستطيع أن تحدث الناس بشأن السماح لك بإخراج الإعلانات المحلية، والأفلام التعليمية، أو المشروعات الصناعية. إن ذلك سوف يتيح لك خبرة ثمينة فى مجال توجيه الممثلين.

حافظ على الاتصالات الاجتماعية والاحترافية مع زملاء معهد السينما تشاركهم فى القيم ذاتها. فالطريق إلى تأسيسك نفسك طويل ووحيد، ومن الأفضل أن تقطعه مع أصدقاء، وفى النهاية سوف تشعر بامتلاك الخبرة التى تؤهلك لأن تتحرك نحو الإخراج.

النضج

النضج هو عملية الصقل التى تحدث وأنت تتنقل بين الضغوط والاكتشافات المرتبطة بمهنتك، والعلاقات الحميمة، والزواج، والأبوة. لقد قال سينيكا (الشاعر الرومانى القديم - المترجم) إن النار هى اختبار الذهب، والمحنة هى امتحان الأقوياء. ولكى تصبح فناناً من الدرجة الأولى، يحكى القصص السينمائية، يجب

عليك أن تنظر بعمق فى الحياة التى تعيشها، وأن تستخلص منها شيئاً تستطيع أن تعطيه للآخرين كقصة تجذبهم.

قد تبدو الحواجز تجاه قيامك بالإخراج كامنة فى هؤلاء الذين يحتلون المراكز العليا فى العمل، لكنها فى الحقيقة تكمن فى ذاتك. وإذا كانت حياتك عادية إلى درجة كبيرة، فإن سنواتك الأولى فى عالم الاحتراف سوف تتركز حول الأساسيات العادية التى لا تعدك لأن تصبح غير عادى. أما إذا عملت فيما وراء ما هو عادة، فسوف تتجه نحو مزيد من النضج الذى سوف يظهر فى فيلمك وتقييمك للأمور، وسوف يشعر به مَنْ حولك كهالة من الرؤية الفنية الخاصة بك التى يدركها الآخرون بوضوح. وعندما تمتلكها، فسوف تعرف ذلك، وحتى يتحقق ذلك استمر فى محاولة الحصول عليها.

المتميز صاحب الرؤية: الإخراج بعد التخرج مباشرة

كما ذكرنا سابقاً، فإن هناك بشراً نادرين ومتميزين ومحظوظين ينتقلون مباشرة من معهد السينما إلى الإخراج، وعندما يحدث لهم ذلك فإنهم يكونون فى خطر، لأن النجاح أتى سريعاً بشكل خطر. ومع ذلك، فإن الأعمال المبكرة لبعض الناس تُظهر مخرجاً واعداً بحق، مثلما صنع رومان بولانسكى فى فيلم "رجلان ودولاب" (١٩٥٨) وفيلم «البدين والنحيل» (١٩٦٠) فمن خلال الحكاية الرمزية السريالية، عبر هذان الاسكتشان المضحكان عن رؤية شكاكة وتشبه الحلم للمسعى الإنسانى واعتماد البشر على بعضهم البعض. ومن الواضح أن ذلك جاء من العذاب الهائل الذى عاناه بولانسكى فى مرحلة طفولته فى وسط أوربا خلال الحرب العالمية الثانية، وهى التجربة التى لم يكن بوسع أى إنسان أن يختارها أو يريدها. إن بعض الناس يجدون الرؤية، وبعضهم الآخر تسعى الرؤية إليه.

الحرفى السينما ذو الخبرة الذى يريد أن يُخْرِج

ضع فى اعتبارك إنشاء وحدة إنتاج من رفاقك، تسعى إلى الإنتاج المستقل بشكل جماعى، بما يفيدكم جميعاً، ومنذ البداية تأكد من أنك تعمل من خلال سيناريو متطور واحترافى، وممكن التنفيذ على المستوى التجارى. فشركاء طاقم

الفيلم يقللون فى العادة من عيوب السيناريو، ويزيدون من قيمة إسهاماتهم التقنية فى نجاح الفيلم، وإذا لم يكونوا يتمتعون بحس نقدى حاد، فإنهم سوف يكتشفون أنهم صنعوا شيئاً من الدرجة الثانية أو غير مكتمل. لهذا فإن المعامل السينمائية تحتشد بنيجاتيف الأفلام الروائية التى هجرها صناعها، كأنها مقبرة للسيناريوهات الضعيفة، والإنتاج غير الكفء، والمال الضائع على يد أبرياء كانت لديهم الثقة فى حسن حظ المبتدئين.

يجب أن يكون السيناريو الذى تعمل عليه ذا صفة احترافية تماماً لأن من الضرورى أن تنجح فى شباك التذاكر. وليس سراً أن تملك العمل الشاق والقيم النقدية التى تساعدك على ذلك. تعلم تماماً ما أنت فى حاجة إلى صنعه، واصنعه، واستمر فى صنعه حتى يعترف أكثر نقادك قسوة أنك قد حققت شيئاً من الدرجة الأولى. وإذا كان السيناريو لديك جيداً حقاً، فإنه سوف ينال التقدير فى مسابقات السيناريو، وهى طريقة لا تتكلف شيئاً لكى تختبره.

ولكى يكتسب فيلمك المستقل التقدير، يجب أن يخلق عالماً أصيلاً، وبه أداء تمثيلى جيد بحق، ويحتوى على شىء "يلمس شغاف القلب" حول الوضع الإنسانى. عندئذ سوف تكون لديك فرصة طيبة للحصول على جوائز، وأن تجد توزيعاً للفيلم، وأن تستعيد ما أنفقته عليه من مال. اعمل دائماً على التقدم نحو هذا الهدف، وراء كم خبراتك وتشجيعك وثقتك، لتزيد مهاراتك. لا تستسلم للإغراءات الكبرى، لأن ذلك يشبه أن تقامر بكل ما تملك على جواد واحد.

لا تنصت إلى الحكماء الذين يقولون: "لا تصنع أبداً أفلاماً من مالك الخاص"، فإن ذلك يشبه القول: "لا تطور نفسك"، وهو أمر فى غاية السخف والحماقة. من ذا الذى سوف يعرف بإمكاناتك إن لم تخاطر وتبرهن عليها للجميع؟ سوف تتعلم الكثير من إخراج فيلم قصير مثل ما تتعلمه من إخراج فيلم طويل. وكلما زاد عدد وقيمة أفلامك القصيرة، فإن فرصتك سوف تزداد لصنع فيلم روائى طويل من الطبقة الممتازة.

الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة والعرض مباشرة فى سوق الدى فى دى

تلك منطقة متنامية لعمل مدفوع الأجر يختبر مهارات صناع الأفلام الروائية والتسجيلية. وهى تشمل العمل ذا الميزانية المنخفضة للأغراض التجارية (الإعلانية)، والوكالات الاجتماعية، والمنظمات غير الحكومية. إنهم لا يدفعون جيداً، لكن العمل يتيح لك لكى تمتد بمهاراتك وتسافر عبر العالم. إن هناك الآن بالفعل سوقاً كبيرة لشرائط الفيديو فى مجال "كيف تصنع أو تقوم بكذا"، بالإضافة إلى المواد ذات الاهتمامات الخاصة، ويمكن لهذه السوق أن تتنامى. وإذا كنت شغوفاً باهتمامات خاصة، على سبيل المثال البحث عن الآثار الغارقة تحت الماء، أو الحفاظ على الطاقة، أو ترميم القطارات القديمة، يمكنك الاتصال بالمتحمسين لذلك لكى ترى ما يحتاجون إليه من أفلام. إنك تستطيع أن توجه الممثلين، وتعيد خلق أجزاء من التاريخ أو الاكتشافات، وتعرض مواقف "نمطية" أو نموذجية، وخلال كل ذلك تطور مهاراتك فى الإخراج والقيادة وعالم السينما كصناعة.

العمل بالقطعة

المخرج الطموح سوف يكون عليه لوقت طويل أن يستخدم مهاراته الحرفية (الكاميرا، المونتاج، الصوت، إدارة الإنتاج، الكتابة) لكى يفى بالاحتياجات التجارية المملة والباهتة. وربما سوف تجد نفسك تبذل الإبداع والجهد لتخرج للتليفزيون، أو الفيديو الموسيقى، أو تليفزيون الواقع، أو الأفلام الصناعية والتدريبية والطبية، أو حتى لتصوير المؤتمرات وحفلات الزفاف. عندما تصنع هذه الأشياء بإحساس المسئولية وبمعايير عالية فإنك سوف تتعلم الكثير. والإعلانات بشكل خاص تدريب جيد على الفيلم الروائى، لأن النفقات والجهد تبذل للتركيز على أهداف محددة تماماً. والمعرفة التقنية والإنتاجية التى تحصل عليها سوف تنقلك بسهولة إلى مجال الأفلام الروائية الطويلة، إذا استطعت أن تفلت من الحياة الطيبة التى تتيحها صناعة الأفلام الإعلانية.

إن معظم أفراد الطاقم يعملون بالقطعة، وهو ما يعنى الحياة فى خطر حين تزداد طلباتك على مواردك. وكمخرج طموح، يجب أن تهدف إلى أن تكون فى المكان الصحيح فى الوقت الصحيح، وأن تقبل العمل فى مختلف الحرف

السينمائية فى الوقت الذى تؤسس فيه لهويتك كحرفى ماهر موثوق به. وبينما أنت تحتال على العيش المحفوف بالمخاطر من خلال العمل بالقطعة، استمر فى صنع أفلامك مع زملائك الذين يناضلون أيضاً لكسب الخبرة والتقدير. وعندما تحصل على نتائج راسخة وصلبة، فإنه سوف يكون لديك شيء لتقدمه لمن يوظفك أو يمول مشروعاتك. وبمجرد أن تحصل على عمل كمخرج بأجر قليل، يجب عليك أن تبنى «صوتك» الإخراجى الخاص، وسجلاً مهنياً، وسمعة طيبة فى الصناعة. إن ذلك (بالإضافة إلى التقدير فى المهرجانات) سوف يدفعك إلى الأمام إلى عمل أكثر إثارة للاهتمام وأكثر صعوبة.

التليفزيون كطريق

يصنع التليفزيون الأمريكى قليلاً جداً من الدراما خارج إطار المسلسلات التليفزيونية الميلودرامية، وعروض الواقع، وكوميديا الموقف التى أنتجت فى هوليوود، لكن إن استطعت الحصول على فرصة عمل فى مثل هذه الأعمال فإنه سوف تكون لديك خبرة استثنائية فى الإنتاج على المستوى الاحترافى. والتليفزيون الأوربى ـ خاصة الفرنسى، والبريطانى، والهولندى، والألمانى، والاسكندنافى، والإيطالى ـ قد رعا العديد من المخرجين والممثلين الممتازين. ولدى بعض هذه الدول ـ كدفاع ذاتى ضد خطر جاذبية المنتجات الأوربية – خطط لمساعدة المنتج المحلى النامى لكى يقف على أرض صلبة. وعلى سبيل المثال فإن قناة الفن الأوربية "آرتيه "ARTE تدعم المشروعات ذات التوجه الأوربى، ويشرف عليها ألمانيا وفرنسا معاً.

المؤسسات التنموية

يوجد فى الولايات المتحدة مؤسستان تنمويتان بارزتان، الأولى هى "معهد الفيلم الأمريكى" الذى يحتشد ببرامج تدريبية بدءاً من المبتدئين وحتى مستوى الخريجين فى عالم الإخراج أما المؤسسة الثانية فهى معهد ساندانص، فبالإضافة إلى مهرجانه السنوى، فإنه يقيم معامل فى الإخراج، والتأليف الموسيقى للسينما، والإنتاج، والمسرح، والسينما التجريبية، كما أنه يرعى مؤتمرات المنتجين المستقلين وبرامج صناعات الأفلام المحلية للسكان الأصليين.

وأفضل طريقة لأن تجد ما يتيحه بلدك من مثل هذه الفرص هى الإبحار على الإنترنت، بادئاً بالبحث بمواقع صناعة الأفلام المستقلة. وهناك معهد موريتس بينجر السينمائى The Maurits Binger Film Instituteفى أمستردام (هولندا) والذى يقوم بالتدريس بالإنجليزية، وهو يقدم تسهيلات وتدريب للمحترفين السينمائيين ذوى الشهادات الأكاديمية، من خلال برامج مكثفة لخمسة شهور تركز على تطوير السيناريو والكتاب الذين يكتبون السيناريوهات. وهو يتلقى طلبات الالتحاق من كل أنحاء العالم على أساس تنافسى، بشرط أن يكون المتقدم: (أ) استكمل برنامجاً معترفاً به فى الدراسات السينمائية، (ب) لديه فكرة سيناريو واعدة. والمعهد يساعد السينمائيين الشباب على تطوير السيناريوهات إلى المستوى الاحترافى، ويحاول أن يجد لهم مكاناً فى شركة إنتاج أوربية مناسبة. ويتضمن ما يقدمه المعهد كتابة السيناريو، وتطوير السيناريو، وتدريب المخرجين، ومنهجاً فى الإنتاج الإبداعى.

أهمية البكرة العينة

أنت هو ما تستطيع أن تقدمه، لذلك اصنع عينة جيدة على قرص دى فى دى لتقدمها إلى من تبحث لديهم عن وظيفة أو تمويل لفيلمك. اظهر مدى قدراتك بتقديم مختارات يتراوح كل منها بين ٣٠ ثانية ودقيقتين، ثم قد ملحقاً بأعمالك الكاملة عند الضرورة. ويجب أن تكون المحتويات ذات أرقام وعناوين، ومكتوب على العلبة الخارجية هذه المعلومات، حتى يسهل مشاهدتها، وتوضح مدى قدراتك ونزعتك الاحترافية. اجعل نفسك تبدو مرناً، وقادراً، مثيراً للاهتمام بقدر الإمكان. اجعل هذه البكرة هى جوهر ملخص حياتك المهنية، ونوع العمل الذى تبحث عنه. قم بإعداد مسودة خطاب تقدم به بنفسك، يمكنك تفصيله وإرساله طبقاً للجهة التى ترسله إليها.

وإذا كنت قد عملت فى مجال الإضاءة، أو الكاميرا، أو تصميم الإنتاج، أو المونتاج، أو التمثيل، بالإضافة إلى إخراجك الأصلى، قم بإرفاق مقتطفات منها لكى توضح اتساع إنجازاتك. إن صاحب العمل المشغول سوف يقتطف أجزاء من هنا وهناك على القرص لكى يكوّن انطباعاً سريعاً، لذلك فإن صنع قرص شامل وسهل التعامل معه هو أفضل وسيلة لتوضيح قدراتك.

ومن هنا تستطيع أن تأمل فى مقابلة لصنع فيلم روائى أو الالتحاق كفنى بين طاقم العمل. وإذا كان صاحب العمل قد اهتم بقدراتك الإخراجية، خذ معك سيناريو أو اثنين فى حالة إذا ما سألك أحدهم عما تحب أن تخرجه إذا جاءت الفرصة لذلك. يجب أن يكون سيناريو ممتازاً، ويجب أن يكون قادراً على تلخيصه فى سطرين أو ثلاثة على الفور.

تقديم نفسك للالتحاق بوظيفة

فيما يلى بعض النقاط التى تساعدك فى الحصول على عمل. إن صاحب العمل يتوقع منك أن تعرف ماذا يصنع، وهو يبحث عن علامات قوية تدل على أنك ملائم لعمله، وهذا يعتمد على مدى دقة معلوماتك عن العمليات التى يقوم بها، وإذا كانت لك خبرة وثيقة الصلة بهذه العمليات، ومدى التزامك بنوع العمل الذى يصنعه.

١ ـ **ملخص سيرة حياتك العملية.** من المهم جداً أن يكون لديك ملخص جيد. اطبعه على ورق جيد وفى نسق احترافى، ويحتوى الملخص على ما قمت بإنجازه، وذلك بشكل منطقى وفى أفضل توضيح ممكن. قدم الدليل على أن خبرتك وثيقة الصلة بالعمل الذى تريده، وأنك موثوق به، وشخصية جيدة، ولديك الدافع الذاتى. ومن الأفضل أن يكون لديك مدى واسع فى أعمال مختلفة. ويجب أن يكون معك –على استعداد فى حالة ما إذا طلب منك صاحب العمل ذلك– خطابات توصية من أصحاب العمل السابقين. ضع أيضاً كل ما قمت به من أجل صالح المجتمع، فهذا يدل على شخصيتك الطيبة. كن قادراً على شرح أية ثغرات يسألك عنها صاحب العمل.

٢ ـ **الجوائز.** من الأقوال الشائعة إن النجاح يولد النجاح، وهؤلاء الذين سوف يصدرون حكمهم عليك يتأثرون فى الأغلب بالجوائز والتكريمات. تأكد من أنك أخذتها معك

٣ ـ **بكرتك.** مع ملخص سيرة حياتك العملية، ضع اسطوانة الدى فى دى التى أعددتها بشكل احترافى كما سبق القول. والبعض يضع عدة اسطوانات، طبقاً لنوع العمل أو الشركة التى يتقدمون إليها.

معرفة إمكانات عمل صاحب العمل. استخدم مهاراتك فى البحث لتعرف كل ما هو ممكن عن صاحب العمل أو المؤسسة. اكتب إلى الشخص المناسب بها اسمه، ومع ملخص حياتك العملية أرسل خطاباً مختصراً وواضحاً وشخصياً توضح فيه كيف أن أهدافك فى العمل واقعية وتساهم فى العمل الذى تقوم به الشركة.

المتابعة بالهاتف. تابع بالهاتف -بعد أسبوع من وصول طلبك. من المحتمل أن يقولوا لك أن الشركة ليس لديها وظيفة متاحة. اسأل إذا كنت تستطيع المرور عليهم من أجل محادثة قصيرة مع شخص ما فى حالة إذا ما كانت هناك وظيفة سوف تتاح فى المستقبل. إن الاتصال الشخصى مهم لكى يتذكروك.

المقابلة. إذا أتيحت لك مقابلة، قم بارتداء ملابس محافظة، وكن دقيقاً فى مواعيدك، وخذ معك كل المعلومات ذات الصلة. إن طريقة تصرفك الاحترافية مهمة لمن يجرى معك المقابلة لكى يقرر إذا ما كانت الأمور ستمضى خطوة أبعد.

دع من يجرى معك المقابلة يطرح الأسئلة، وكن مختصراً ومحدداً فى إجاباتك. كن متواضعاً، وواقعياً، ومتفائلاً. إن الحماس، والواقعية، والرغبة الكبيرة فى التعلم، هى صفات جذابة. بعد ذلك:

أ - لا تأخذ من الوقت أكثر من الملائم.

ب - كن مستعداً لاتساع المقابلة إذا دعاك من يجريها لذلك.

ج - قل باختصار وتركيز المهارات والصفات التى لديك. لا تحاول أن تخدع من يجرى معك المقابلة أو تتلاعب به.

د - قل ماذا تريد أن تصنع، ووضح أنك راغب فى أن تصنع (كل أو معظم) ما يطلب منك أن تؤديه.

هـ - استخدم المقابلة لكى توضح معرفتك بعمل الشركة (وبالتالى التزامك تجاهها).

و - اسأل إذا ما كان من يجرى المقابلة يوصى باتصالات أخرى أو مجالات

بحث عن عمل. إذا كانت إجابته بالإيجاب اسأله إذا ما كان يمكنك استخدام اسمه.

٨ - **كن مستعداً للعمل مجاناً.** عند الضرورة، تطوع للعمل دون أجر لفترة محددة. إن ذلك سوف يمنحك الخبرة، وربما عملاً مقابل أجر إذا أثبت وجودك.

٩ - **استعدً بأسئلتك.** عادة فإن من يجرى المقابلة ينهيها بان يسألك إذا ما كانت لديك أسئلة، لذلك جهز سؤالين أو ثلاثة من الأسئلة الجيدة. إن تلك فرصة لكى تجعل من يجرى معك المقابلة يندمج معك فى نقاش حول عمل الشركة، والكثيرون منهم فخورون بما تقوم به الشركة. ومن خلال هذه المناقشة قد تتعلم شيئاً مفيداً.

١٠ - **امتد باتصالاتك.** عندما تنتهى المقابلة، اسأل بأدب عما إذا كان يمكنك أن تظل على اتصال فى حالة إذا ما ظهر شىء ما. إن الإصرار المؤدب عبر الوقت يعطى تأثيراً عميقاً لأنه يشير إلى أنك شخص يريد بحق أن يلتحق بالشركة.

١١ - **اترك ملخص حياتك العملية وبكرتك.** أحضر نسخاً إضافية من ملخص حياتك العملية وقرص الدى فى دى، إذا ما عرض من يجرى معك المقابلة أن يوزع هذه المواد.

إن الناس المعتادين على التعامل مع عدد كبير من الباحثين عن عمل سرعان ما يميزون بين الواقعى ذى العزيمة وذلك الساذج الذى يترك أموره للرياح أينما تأخذها. إن الحكم لا يكون على ما تكونه، ولكن على الطريقة التى تقدم بها نفسك، على الورق، أو على الشاشة، وشخصياً. إنك سوف تفعل ذلك على أفضل وجه عندما تقوم بواجبك، وبالقراءة فى المصادر، والإبحار على الإنترنيت. أنت لا تعرف الشخص الملائم، إذن اكتب ذلك على أسورة كم القميص: «يستطيع أى إنسان أن يصل إلى أى إنسان فى العالم من خلال خمسة اتصالات أو أقل، عبر الهاتف أو البريد الإلكترونى». إن ذلك يعنى أنه يمكنك أن تعرف الكثير قبل أية مقابلة مهمة.

تطوير مشروعات جديدة

أعد قراءة الفصلين الثانى والثالث من هذا الكتاب، من أجل معالجة كاملة لمصادر القصص. وما يلى سوف يوضح هذه المعلومات فى منظور أكثر تجارية.

إن من يستثمرون فى صنع الأفلام يفعلون ذلك لكسب المال، وإذا أمكنهم ربح ٥٠ مليوناً من الدولارات خلال أسبوعين بالمراهنة على سباق الجياد، أو بضع رقائق البطاطس، فإن الجياد والبطاطس هى المكان الذى سوف تذهب إليه استثماراتهم. ويجب أن تكون لكل فيلم روائى تقترحه جاذبية جماهيرية عريضة، ويجب أن تتزود بلغة أهل الصناعة حتى تستطيع أن تناقشهم كمحترف من أجل أن تحصل لفيلمك على فرصة.

العثور على موضوعات روائية

البحث عن موضوعات ومعالجات هو فى الحقيقة بحث عن المسائل والمواقف التى تثيرك من أعماقك. إن معظم الناس قد اختاروا الحياة سعياً إلى الراحة والسعادة، ولن يفتحوا أبداً الغرف التى توجد بها تلك المناطق المظلمة. وربما كانت هذه الراحة الدائمة سبباً فى الإحساس بالحرمان (لقد قال أفلاطون: "الحياة التى لم نختبرها لا تستحق أن نعيشها)، لهذا فإنهم يحتاجونك ويحتاجون أفلامك حتى يستطيعوا العيش المتخيل من خلال الفرجة على حياة أناس آخرين تتكشف أمامهم على الشاشة، حياة قريبة الصلة من حياتهم. والسعى إلى التأثير فى جمهور عريض يعنى السعى إلى التواصل مع ـ وتمثيل ـ قطاع من الإنسانية المعاصرة التى تستقر بداخلك أنت.

ساعد نفسك بالغوص فى التيار السائد من الوعى المعاصر. اقرأ بنهم حتى تشعر أن القضايا المحلية والسياسية والعالمية من مسئولياتك. افترض أن الأصوات الكبرى لعصرك هى أنداد لك. ابحث عن الأرواح الصديقة لك. قد تكون بعض هذه الأرواح على الجانب الآخر من الحياة، ومازال أصواتهم تلح وتتحدث إليك بشكل شخصى من خلال أعمالهم، وبعضها سوف يكون مفعماً بالحياة، ويناضل أن يفهم ويعبر عن نفسه، وبعضها سوف يصبح أصدقاءك

ومعاونيك طوال العمر، سوف يصبحون حلفاءك الذين تواجه معهم العالم، وتقول كيف تكون الحياة فى هذه اللحظة من تاريخ الإنسانية.

ولعلك لاحظت أننى أجريت حذفًا غريبًا من قائمة المصادر المقترحة، أعنى الأفلام الأخرى. بالطبع فإنك سوف ترى الأفلام وتتأثر بها، لكن الموضوعات والمعالجات السينمائية يجب أن تنمو من الحياة. وليس من الأفلام الأخرى، فهذه الطريقة الأخيرة تؤدى إلى أعمال مشتقة عن أعمال أخرى وتحاكيها دون أن يوجد بها صوت أصيل.

اعثر على كاتب سيناريو أو أكثر تشترك معهم فى الذوق والاهتمامات، وتستطيع التعاون معهم. شاركهم فى اكتشاف الموضوعات، والتزم معهم بلقاء منتظم. إن المشاركة الإبداعية تكون أكثر صلابة، ومرونة، وتؤدى إلى فكرة قصة قوية يمكن تسويقها، أكثر من محاولة المرء وحده أن يقوم بذلك.

العثور على وكيل أعمال

لن تقوم شركة أفلام تجارية بقراءة السيناريوهات المقدمة من أفراد، فذلك أمر يضيع وقتهم ويشكل مخاطرة لهم، والشركات المحترمة تقرأ السيناريوهات المقدمة من وكلاء أعمال محترمين، لذلك يجب (إن كنت تكتب سيناريوهاتك بنفسك) أن تجد لها وكيلاً جيداً، ووظيفة هذا الشخص هى تقديم النصح لك، ويقدم عملك حيثما يجد فرصة لذلك. (ملاحظة من المترجم: بالطبع فإن هذا الجزء من الكتاب يتناول النظام المتبع فى صناعات السينما الراسخة والتى تقوم على مؤسسات). والطريقة المثلى للعثور على وكيل أعمال هى أن تكسب مسابقة فى كتابة السيناريو، أو أن تبحث فى المواقع المتخصصة على الإنترنت.

والشىء الوحيد الذى تتفق عليه كل صناعة السينما هو أن هناك عدد قليل جداً من السيناريوهات الأصيلة، وتلك هى التى تجد طرقاً لصنع منتج جديد أصيل.

بين الشكل الفنى والقابلية للتسويق

الفيلم أكثر من كونه مضموناً، هو طريقة فى الرؤية. إن ما يتضمنه ذلك مهم: إن الطريقة التى يعرض بها الفيلم عالمه قد تكون أكثر أهمية من حبكة الفيلم أو

موضوعه. إن هناك عدداً محدوداً من الحبكات، لكن هناك عددا لانهائيا من طرق الرؤية، بقدر ما أن هناك شخصيات أصيلة وعقولاً أصيلة. لذلك يجب عليك أن تكون خلاقاً فى تطوير شكل القصة كما أنك خلاق فى العثور على مضمونها. وإن بناء هوية فنية يعنى ليس فقط العثور على الموضوعات ذات الاهتمام العام لدى الجمهور، بل أيضاً إثارة طرق لرؤية هذه الموضوعات. والجزء الرابع الجماليات وانتماء الفيلم للمخرج" يناقش بعضاً من القضايا العديد التى تؤثر فى شكل الفيلم.

وإذا كان الخجل يمنعك من التقدم، لا تنتظر حتى يعالج الخجل نفسه، أو أن يظهر شخص محسن لكى يبدى الشفقة عليك. كن إيجابياً مع ذاتك، افعل شيئاً حيال هذا الأمر ـ الآن. إذا كنت تحتاج إلى تدريب فى الثقة بالنفس، احصل على هذا التدريب. وإذا لم يكن ذلك متاحاً انضم إلى فرقة مسرحية، واجبر نفسك على التمثيل، وسوف يكون لذلك تأثيره فى ملخص حياتك العملية، وسوف يصنع الأعاجيب فى طريقة تقديم نفسك. إن بصماتك سوف تدل على أنك مختلف، لكنها ليست كفيلة بأن تجعل أحداً يلاحظك، لذلك يجب أن تقدم بشكل إيجابى عملك وكلماتك. أنت وحدك تستطيع أن تجد ما لديك، وما الذى يجعلك متفوقاً على الآخرين.

شكراً لاستخدامك هذا الكتاب، وإذا التقينا يوما لا تتردد فى أن تخبرنى كيف ساعدك، وكيف أستطيع أن أجعله كتابا أفضل.

أفضل تمنياتى لك.

معجم المصطلحات

ـ rolls A&B بكرتان أو أكثر من نيجاتيف فيلم الكاميرا الأصلى أو البديل، تُطبع منهما نسخ العرض، وهذه الطريقة مكان القص واللصق، وتسمح بالمزج والطبع المزدوج للعناوين.

ـ acetate sheet ورقة بلاستيكية شفافة تُستخدم كأرضية للعناوين أو لكادرات التحريك. فى التحريك التقليدى، يُطبع كل كادر على مثل هذه الورقة.

ـ action match cut القطع المونتاجى بين زاويتين مختلفتين لنفس الحدث، باستخدام حركة الموضوع كأداة انتقال.

ـ AD مساعد الإخراج.

ـ adaptation (أ) فيلم مقتبس عن مسرحية، أو رواية، أو قصة قصيرة، إلخ. (ب) الطريقة التى تتكيف بها الشخصيات تجاه العقبات المتغيرة، وهذه الطريقة تعطى دلائل قوية على صراعات الشخصية ومزاجها.

ـ ADR الاستبدال الآلى للحوار، الدوبلاج.

ـ aerial shot لقطة مأخوذة من الجو.

AFI معهد الفيلم الأمريكى.

ـ ambience الصوت الطبيعى المحيط بأى مكان تصوير. ليس هناك مكان صامت تماماً، حتى الغرفة خالية الهادئة.

ـ analog recording التسجيل إلخطى، أى صوت أو صورة تسجل على شدة كهرباء متفاوتة، بدلاً من الأشكال الموجية التى تسجل بأرقام مثلما يحدث فى المحورين الأفقى والرأسى لرسم تخطيطى.

ـ angle of acceptance زاوية ارتفاع وعرض مادة الموضوع التى ترى من خلال العدسة، ويتم التعبير عنها بالقياسات باستخدام بُعد بؤرى معين على مسافة محددة. وتختلف الزوايا تبعاً لتناسب أبعاد الصورة.

ـ answer print النسخة الأولى القادمة من المعمل حيث يبدو أول تصحيح للألوان وأية تصحيحات أخرى.

ـ anticipating مصطلح يُستخدم عندما يتحدث أو يتصرف الممثل قبل اللحظة الملائمة.

ـ anticipatory sound الصوت الذى يظهر قبل الصورة المصاحبة له.

ـ artistic process الطريقة والأسلوب اللذين يصنع بهما الشخص عملاً فنياً. وهذه العملية تتضمن عناصر مشتركة من الاكتشاف والتجريب فى كل أشكال الفن.

ـ aspect ratio تناسب أبعاد الشاشة، وهى نسبة بين العرض إلى الطول. المعيار فى التليفزيون العادى هو ٤:٣، وفى التليفزيون فائق الجودة هو ١٦:٩.

ـ atmosphere track الصوت الذى يوحى بجو المكان (مقهى، سكك حديدية، شاطئ، مطر، إلخ).

ـ sound attack بداية أى صوت.

ـ audio sweetening عملية ضبط مستوى الصوت وتردداته، ويطلق عليها أيضاً مزج الصوت.

ـ auteur theory نظرية المؤلف، المفهوم القائل بأن عقلاً واحداً يحكم الهوية الإبداعية لأى فيلم.

ـ AV format فورمات كتابة السيناريو القائم على عمودين، يضع الحدث فى العمود الأيسر (الأيمن فى السيناريوهات العربية ـ المترجم)، والصوت المصاحب على اليمين (اليسار فى العربية). يُطلَق عليه أيضاً فورمات الصفحة المنقسمة.

ـ baby legs حامل ثلاثى صغير يُستخدم للقطات الزاوية المنخفضة.

ـ backlighting الإضاءة من خلف الموضوع.

ـ back story الأحداث المتضمَّنة أو التى حدثت قبل الأحداث التى نراها فى القصة.

ـ barney غطاء ناعم للكاميرا مصمَّم ليكتم ضجة الكاميرا.

ـ bars خطوط رأسية قياسية ملونة تظهر فى نظام الفيديو، عادة بواسطة الكاميرا (يمكن بواسطتها ضبط الألوان والتباين... إلخ ـ المترجم).

BCU لقطة قريبة جداً.

ـ Beat نقطة فى المشهد حيث يصل الضغط الدرامى إلى إدراك مهم عند إحدى الشخصيات أو أكثر من شخصية.

ـ best boy مساعد رئيس عمال الكهرباء والإضاءة.

ـ BFI معهد الفيلم البريطانى.

ـ BG الخلفية.

ـ blocking تصميم أوضاع وحركة الممثلين والكاميرا داخل المكان.

ـ body copy التوجيهات والوصف الجسمانى فى السيناريو.

ـ book, the الاسم الذى يطلقه الممثلون على السيناريو.

ـ boom حامل متحرك للميكروفون يمكنه أن يتتبع المتحدثين ويبقى خارج الكادر.

ـ boxcar cutting تجميع اللقطات بحيث يتساوى مستوى قطع الصوت والصورة من أجل تحقيق السرعة والملاءمة.

ـ breakaway properties الإكسسوارات القابلة للكسر والتى تحتاج إلى استبدال عند إعادة اللقطة.

ـ breakdown انظر .cross plot

ـ broad lighting الإضاءة التى تُنتج حزمة عريضة من الضوء القوى على شىء ثلاثى الأبعاد.

ـ business النشاطات التى يخلقها الممثلون لملء تصرفات الشخصيات.

ـ butt splice قص ولصق شريط الفيلم دون ترك مساحة للتراكب الضرورى للحام الجزأين.

ـ buzz track انظر .presence

ـ call back الجولة الثانية لاختبار أداء الممثلين الذين تخطوا الجولة الأولى.

ـ call sheet الأوردر الذى يحمل اسم الشخص المطلوب للتصوير القادم، ومتى وأين سيكون التصوير.

ـ camera left, camera right طريقة فى تحديد الحركة أو الوضع بالعلاقة مع الكاميرا. يتم التعبير بذلك أيضاً باستخدام .screen right or left

ـ camera motivation حركة الموضوع أو منطق القصة اللذان يبرران حركة للكاميرا.

ـ camera -to- subject axis إلخط غير المرئى المرسوم بين الكاميرا والموضوع فى التكوين.

ـ xcamera -to- subject axis ميكروفون على شكل قلب، يتم توجيهه لالتقاط الصوت من اتجاه معين.

ـ cattle call دعوة عدد من الممثلين أو الراقصين لاختبار أداء بعض الأدوار.

ـ cell ورقة سيليولوز شفافة تُستخدم كأرضية لكتابة حروف العناوين أو كادر تحريك.

- cement splice قص ولصق يتم بلحام قطعتين متراكبتين من الفيلم معاً.

- CG مولِّد الحروف والأرقام. أداة إلكترونية لكتابة العناوين أو المؤثرات البصرية. وهو الآن برنامج داخلى وليس آلة منفصلة.

- chalk marks علامات مؤقتة على الأرضية للممثلين والكاميرا خلال حركتهم.

- character biography ظروف الحياة التى يبتدعها الممثل لشخصيته.

- check boarding خلال مطابقة الفيلم، تبادل المشاهد مع جزء أسود من السليولويد فى بداية كل من اللقطتين أ و ب. وبالمثل فإن تراكات الصوت قبل المكساج تكون متبادلة بين قناتين، مع لحظة صمت تفصل بين أجزاء الصوت. إن ذلك يسمح بمهلة لضبط آلة الطبع أو إعداد قنوات الصوت قبل أن يظهر الجزء الثانى.

- chippy النجار.

- cinema verity أسلوب تسجيلى يجعل الكاميرا تابعة للموضوع، لكنه يسمح بتدخل المخرج لإثارة الموضوع.

- clapper board لوحة الكلاكيت التى تسمح بتزامن الصوت مع الصورة.

- clap stick انظر clapper board

- climax الذروة الدرامية للمشهد.

- coincidence حدث مُقحَم لإحداث مصادفة فى الأحداث.

- color chart جدول ملحق بالكلاكيت كمرجع لونى للمعمل.

- color temperature نوعية لون الضوء بالقياس على درجات كيلفن (k

- comm اختصار كلمة "تعليق".

- communion القاعدة التى يستخدمها الممثلون للتفاعل مع ظلال أداء الممثل الآخر، ولاستعادة تلقائية الحياة الحقيقية.

ـ complementary shot لقطة يتم تصميم تكوينها لتتداخل مع لقطة أخرى.

ـ composite print نسخة الفيلم المطبوعة التى تجمع الصوت والصورة.

ـ compression عندما يكون للصوت مدى ديناميكى واسع، فإنه يمكن ضغطه ليصل إلى أعلى وأنعم مستويين قريبين فى الارتفاع أو الانخفاض. كل البث التليفزيونى ومعظم البث الإذاعى يتم ضغطه، فيما عدا محطات الموسيقى الكلاسيكية عالية الجودة. عادة ما تُعطى دور العرض السينمائية المدى الأصلى بين الهمس وصخب المعارك.

ـ concept سبب الوجود الدرامى للسيناريو كله.

ـ conforming عملية مونتاج فيلم الكاميرا، ومطابقته مع النسخة الناعمة قبل صنع نسخ العرض.

ـ confrontation التصادم أو المواجهة بين الناس أو القوى التى تمثل الصراع الرئيسى.

ـ contingency percentage النسبة المئوية المضافة إلى الميزانية للأحداث العارضة أو الطارئة.

ـ contingency planning ترتيب التصوير البديل فى حالة إذا أدى الطقس أو أية أحداث طارئة لعدم القيام بالتصوير المخطط له.

ـ continuity الاستمرارية، اتساق التفاصيل المادية بين اللقطات المطلوب أن تتطابق.

ـ continuity script السيناريو المعد من الفيلم النهائى كسجل لمحتوياته. مفيد فى الرقابة أو إثبات القرصنة.

ـ contrast الفرق فى السطوع بين أكبر درجة من الضوء وأكبر درجة من الظل فى الصورة.

ـ contrast ratio التناسب بين أسطع وأظلم مساحتين فى الصورة.

- controlling point of view المنظور النفسى (لشخصية أو لراوى القصة) والذى يعرض منه مشهد محدد.

- counterpoint تجاور عناصر متجاورة، ربما بين الصوت والصورة أحياناً، لخلق صراع من الانطباعات يقوم المتفرج بحله.

- coverage زوايا الكاميرا المختلفة التى تغطى مشهداً بطريقة تتيح المونتاج بمرونة.

- crab dolly منصة ذات عجلات توضع فوقها الكاميرا، وتستطيع الحركة فى أى اتجاه.

- crane رافعة أو ذراع يحمل الكاميرا لترتفع أو تنخفض خلال اللقطة.

- crash zoom زووم سريع جداً، سواء بالاقتراب أو الابتعاد بالرؤية عما يتم تصويره.

- crib notes برشامة، ملاحظات المخرج التى توضح نواياه نحو المشهد، وما لا يجب أن ينساه فيه.

- crossing the line تحريك الكاميرا عبر محور المشهد - قد تثير المشكلات.

- cross-plot or break-down جدول يوضح مواقع التصوير، والشخصيات، وصفحات السيناريو الضرورية لكل مشهد.

- CS لقطة قريبة.

- CU لقطة قريبة جداً.

- cutaway لقطة ـ عادة من وجهة نظر إحدى الشخصيات ـ تسمح بالقطع للحظة قصيرة بعيداً عن الحدث الأصلى.

- dailies ما تنتجه وحدة التصوير كل يوم من اللقطات، التى يتم تحميضها وتكون جاهزة للعرض. يطلق عليها أيضاً rushes بسبب سرعة تحضيرها.

- DAT recorder المسجل الرقمى لشريط الصوت.

- day for night تصوير خاص يسمح بالتصوير فى ضوء الشمس بحيث تبدو اللقطة كأنها فى ضوء القمر.

- decay النقص التدريجى فى الصوت عند انتهائه.

- deep focus التصوير الذى يجعل الأشياء القريبة والبعيدة فى بؤرة حادة.

- degradation اضمحلال الصورة - سواء بالفيديو أو السليولويد - عندما تمر عبر أجيال متعددة من الطبع أو النسخ.

- Depth of field قدر العمق فى الصورة، والذى يسمح ببؤرة واضحة مقبولة. وهو يتفاوت بشدة طبقاً للعدسة وفتحتها.

- (dues ex machine) الإله فوق الآلة) الحدث غير المتوقع حدوثه، والذى يُحشر فى القصة لكى يجعلها تنتهى نهاية صحيحة أو على حق.

- diegetic sound الصوت الذى تستطيع سماعه، وينتمى بشكل طبيعى إلى الموقف الذى نراه فى الصورة.

- diffused light الضوء الذى يتكون من أشعة غير منتظمة، وتصنع ظلاً غير واضح.

- digital intermediate نسخة رقمية، عادة من فيلم بالسليولويد، تتيح لوناً شديد الدقة، وتلاعباً فى الصورة، قبل صنع النسخ الفيلمية للعرض.

- digitizing or capturing عملية تحويل إشارة تماثلية - سواء بالصوت أو الصورة - إلى تسجيل رقمى. هذا يتطلب تطبيق معادلة لوغاريتمية تضغط المعلومات، وتتفادى تسجيل المعلومات مرة أخرى من كادر إلى الكادر التالى.

- direct cinema أسلوب من تصوير السينما التسجيلية، لا يسمح بأى تدخل من المخرج ليشكل الأحداث أو يثيرها.

- discontinuity شكل من سرد القصة يكون فيه تقدم الزمن مضطرباً أو قافزاً بشكل متعمّد.

- dissolve or lap dissolve المزج، أداة انتقالية تذوب فيه الصورة فى الصورة التالية، أو الصوت فى الصوت التالى.

- Dolby ماركة مسجلة للتسجيل الإلكترونى تنتج تسجيلاً للصوت بأقل شوشرة، أى منع هسيس شريط التسجيل عند لحظات الصمت.

- dolly shot أية لقطة مأخوذة من أداة لها عجلات وتحمل الكاميرا.

- double-system recording حيث الكاميرا ومسجل الصوت آلتان منفصلتان.

- Dp مدير التصوير.

- dramatic dynamics تنويعات وتغيرات الضغط الدرامى خلال المشهد أو الفيلم.

- dramatic interpretation المعنى المسيطر الذى يجده المرء فى النص.

- drop frame تعديل أوتوماتيكى منتظم فى نظام إن تى إس سى لكى يجعل التايم كود متطابقاً مع زمن الساعة.

- dry rum صوت خالٍ من الإضافات الناتجة عن ارتداد الموجات الصوتية.

- dub النسخ من وسيط إلكترونى إلى آخر، سواء فى الصوت أو الصورة بالفيديو.

- dupe نسخة مستنسخة.

- dupe لقطة مأخوذة بميل متعمد للكاميرا بدلاً من وضعها الأفقى المعتاد.

DVD قرص فيديو رقمى.

- dynamic character definition تحديد أو تعريف شخصية درامية من خلال ما تريده أو تحاول إنجازه.

- dynamic composition التكوين البصرى الذى يتغير مع تغير الموضوع الذى يتم تصويره.

- echo انعكاسات الصوت التى تعود بعد فترة ثابتة.

- ECU لقطة قريبة جداً، أو كبيرة جداً.

- edge numbers أرقام كودية مطبوعة على حافة الفيلم الأصلى للكاميرا، وتنطبع أيضاً فى نسخة العمل.

- edit decision list (EDL) قرارات مونتاج الصوت والصورة محددة بالتايم كود.

- effects (FX) أصوات توضع خصيصاً لتأكيد طابع شريط الصوت.

- elision حذف عناصر سردية غير ضرورية لتقصير عملية طويلة.

- emotional memory الممثلون الذين يبتكرون بعناية أفعالاً محددة لكى تلائم مزاج شخصية بعينها، يجدون أنفسهم عند الأداء يعيشون بشكل تلقائى عواطف الشخصية.

- emotional transition تغيُّر عواطف الشخصية خلال أحد المشاهد. عادة ما تمثل السيناريوهات للممثلين تحدياً عندما تتطلب القفز من مزاج إلى آخر فى زمن قياسى.

- energy level لكل من المشاهد والأداء مستوى طاقة خاص بكل منهما. قد يطلب المخرج مستوى طاقة مختلفاً عندما يخفت أحد المشاهد أو يصاب الممثلون بالتعب.

- epic hero شخصية رئيسية أكبر من الحياة، ولها سمات فوق بشرية.

- equalizing (EQ) استخدام مرشحات الصوت لتقليل التعارض بين تراكات الصوت المفترض تطابقها بحيث تبدو ناعمة تماماً.

- establishing shot اللقطة التى تؤسس لجغرافية المشهد والأشخاص الموجودين فيه. انظر أيضاً master shot.

- exposition قسم العرض فى السرد حيث يتم تقديم المعلومات الأساسية للمتفرج. قسم العرض يتم تضمينه داخل الحدث ولا يبدو واضحاً.

- expressionism المدرسة التعبيرية فى الفن، والتى تكشف عن رؤية ذاتية أو مضطربة.

- ext اختصار لعبارة "مشهد خارجى".

- external composition علاقة التكوين بين كادرين عند نقطة القطع المونتاجى بين لقطتين.

- eye light المسار البصرى لعينى الشخصية.

- fade down خفض مستوى الصوت، أو اختفاء الصورة.

- fade in ظهور الصورة تدريجياً (عادة من الأسود).

- fade out اختفاء الصورة تدريجياً إلى الأسود.

- fade to white اختفاء الصورة تدريجياً إلى الأبيض بدلاً من الأسود.

- fade up رفع مستوى الصوت.

- falling action انظر resolution.

- FG اختصار foreground مقدمة الكادر.

- FI اختصار fade in.

- fill light ضوء منتشر يُستخدم لرفع مستوى الضوء فى الظل الذى يصنعه الضوء الرئيسى.

- film-to-tape transfer نسخة فيديو، عادة ما يتم صنعها بآلة التليسين فى المعمل السينمائى، من فيلم قد يكون ١٦ أو ١٨ أو ٢٤ أو ٢٥ كادراً كل ثانية، دون ظهور ما يشبه الدوران العكسى الذى يحدث عند تصوير الصورة المعروضة بسرعة ٢٥ أو ٣٠ كادراً كل ثانية بكاميرا الفيديو. (الدوران العكسى ظاهرة تجعل المتفرج يرى على الشاشة أن إطارات السيارة مثلاً كأنها تدور للخلف بينما تكون السيارة تتقدم إلى الأمام ـ المترجم).

- fish pole ذراع الميكروفون المحمول الذى يشبه الصنارة.

- flash-forward انتقال مؤقت بالسرد إلى المستقبل فى الزمن، وهو المعادل السينمائى لزمن المستقبل، لكنه سرعان ما يصبح شكلاً جديداً من الزمن المضارع.

- flashback انتقال مؤقت فى الزمن إلى الماضى. عندما يستمر هذا الانتقال يصبح مضارعاً جديداً.

- floor plan انظر floor plan/ground .

- fluff or flub السهو، الذى يحدث عندما ينطق الممثل كلمة أو جملة خطأ.

- focal distance المسافة بين الكاميرا والموضوع الذى تصوره.

- focus (acting) أن يرى الممثل ويسمع ويتكلم من خلال الشخصية. وعندما يفقد الممثل هذه البؤرة، يصبح واعياً بأنه يشارك فى عالم متخيل.

- focus (lens) إعدادات العدسة حيث حواف موضوع التكوين فى أدق بؤرة ممكنة.

- Foley الاسم التجارى لأستوديو صوت حيث يتم إعادة خلق المؤثرات الصوتية على الصورة.

- foregrounding وضع أحد تراكات الصوت فى المقدمة السمعية، بينما تبقى التراكات الأخرى فى الخلفية.

- foreshadowing تكنيك سردى يعتمد على أحكام القدر، يشير إلى نتيجة محددة سوف تحدث لاحقاً. وهو يساعد على شعور المتفرج بالتوتر والتوقع.

- form الوسائل والترتيب الذى تم اختياره لتقديم المضمون والقصة.

- freeze-frame كادر واحد يستمر ظهوره على الشاشة كأنه صورة ثابتة.

- frontal lighting الضوء الرئيسى القادم من اتجاه الكاميرا، ويظهر الموضوع بلا ظلال (لأن الظلال تقع خلف الموضوع مباشرة ـ المترجم).

- FTs وقع الأقدام، ويجب أن تتم إعادة خلقها.

- FX المؤثرات الصوتية.

- gaffer يعمل بالقرب من مدير التصوير، ويعد الإضاءة ويرتب طريقة الإمداد بالكهرباء.

- generation الشريط الأصلى سواء فى الكاميرا أو مسجل الصوت هو الجيل الأول، والنسخ هى الأجيال التالية، وكل جيل يُظهر اضمحلالاً عن الجيل السابق فى الدقة بالمقارنة مع الجيل الأول. وعلى النقيض، يقال إنه يمكن الحصول على ٤٠ جيلاً من النسخ الرقمية قبل أن يظهر اضمحلال.

- genre نمط فيلمى (رعب، كوميديا موقف، رعاة بقر، كوميديا عائلية، إلخ).

- givens المعطيات المحددة فى النص ولا يمكن الاستغناء عنها أو تبديلها.

- gofer عضو جديد فى فريق الإنتاج يعمل كمراسل لإحضار الأشياء. الاسم جاء من الفعل (go for ذهب لغرض كذا)، ويطلق عليه فى انجلترا runner أو dogs body.

- grab shooting التصوير كيفما اتفق، بدون بروفات أو إعداد سابق.

gradingانظر timing.

- graduated tonality صورة تفتقد الحدود المتطرفة لسطوع الإضاءة أو الظل.

- gray scale جدول اختبار كاميرا يُظهر مدى نغمات الرمادى بين الأسود والأبيض.

- grip خبير تقنى فى مكان التصوير على التعامل مع الإضاءة وأدوات بناء الديكور.

- ground /floor plan رسم تخطيطى يُظهر الأشياء والممثلين وحركاتهم فى مكان التصوير.

- hand properties الإكسسوارات التى يتعامل معها الممثل.

- hard light انظر specular light.

- headroom مساحة التكوين فوق رءوس الممثلين.

- high-concept film فيلم من السهل فهمه، ويمكن تلخيص حبكته فى جملة واحدة.

- high contrast صورة ذات نطاق كبير من السطوع.

- high definition (HD) الاسم الذى يُطْلَق على الصور ذات الدقة العالية أكثر من الصورة القياسية فى نظام إن تى إس سى، وهناك نوعان متنافسان، أحدهما يصنع صورة ذات ٧٢٠ خطاً، فى كل خط ١٢٨٠ بيكسيل، والنوع الثانى به ١٠٨٠ خطاً، وفى كل خط ١٩٢٠ بيكسيل، لذلك فإن الدقة فيه أعلى، فكلما زادت نقاط البيكسيل زادت دقة الصورة.

- high down /high angle الكاميرا المركبة فى منصة علوية، وتنظر إلى أسفل.

- high-key picture الصورة الساطعة فى كل الأجزاء، مع مناطق قليلة من الظل.

- highlight أسطع مناطق الصورة.

- hi-hat سنَّادة معدنية شديدة الانخفاض للكاميرا، وتشبه القبعة العالية.

- hyper cardoid microphone الميكروفون ذو التوجيه الدقيق فى التقاطه للصوت.

- hyphenate أى شخص يجمع بين أكثر من مهنة، مثل الممثل - المخرج، المخرج - المونتير، المؤلف - المخرج.

- ideation عملية البحث عن فكرة تأسيسية للسرد، وتطوير هذه الفكرة.

- improv اختصار improvisation، الارتجال، التفاعل الدرامى الذى يشجع كلاً من العملية وناتجها على الحدوث بشكل تلقائى. ويمكن للارتجالات أن تؤسس هدفاً للوصول إليه عن طريق غير محدد سلفاً.

- indicating ما يفعله الممثلون عندما يجسدون فكرة أو إحساسًا بشكل ذهنى بدلاً من التعبير بشكل عضوى ومن داخل الشخصية.

- insert لقطة لتفاصيل تُحشر داخل اللقطة التى تحتوى على فعل أكثر شمولاً.

- int اختصار interior، داخلى.

- interior action أى تغير داخلى، مثل قرار أو رفض، قد يؤدى إلى فعل جسمانى.

- interior monologue صوت الأفكار الداخلى الذى يحافظ عليه الممثل لكى يبقى مركّزًا فى الشخصية.

- internal composition التكوين الداخلى فى الكادر. ويشير التكوين الخارجى إلى العلاقة بين لقطتين أو قَطعين مونتاجيين متجاورين.

- irony الكشف عن حقيقة مختلفة عما كان يبدو أصلاً.

- juicer كهربائى، عامل الكهرباء.

- jump cut أداة للانتقال، فيها صورتان متشابهتان فى زمنين مختلفين، يتم القطع المونتاجى بينهما ليظهر حذف للزمن الذى يفصل بينهما، ويستنتج المتفرج أن زمناً قد مر. والقطع القافز غير المقصود، كما يحدث فى الأفلام العائلية.

- juxtaposition التجاور، وضع عناصر تصويرية أو صوتية مختلفة جنباً إلى جنب، فيستنتج المتفرج نوعاً من المقارنة. ويكون أكثر وعياً بالتيمة.

- keykode الاسم التجارى لدى شركة كوداك لنظام وضع كود زمنى على كل كادر فى الفيلم الأصلى داخل الكاميرا. وبعد المونتاج يسمح هذا الكود بمونتاج النيجاتيف من خلال قائمة قرارات المونتاج .(EDL)

- keykode المصدر الأساسى للإضاءة فى المشهد، وهو الذى يخلق ظلالاً مقصودة.

- key numbers انظر edge numbers.

- keystone distortion تشويه الخطوط المتوازية الناتجة عن تصوير موضوع بعيداً عن محوره.

- knowing narrator المصطلح الأدبى للراوى الذى يملك معرفة وذكاء فائقين (يتجاوزان وعى الشخصيات -المترجم).

- LA زاوية منخفضة.

- L Cut انظر overlap cut.

- lap cut انظر overlap cut.

- lap dissolve انظر dissolve.

- lavaliere mic أى ميكروفون معلّق على الرقبة أو الصدر.

- legal release استمارة مُلزمة قانوناً، يوقعها أحد المشتركين فى الفيلم، ويوافق على السماح باستخدام لقطاته.

- leitmotif عنصر مكرر بشكل مقصود، (صوت، لقطة، حوار، موسيقى، إلخ)، يساعد على وحدة الفيلم من خلال تذكير المتفرج بظهور سابق لهذا العنصر. قد يمثل شخصية محددة أو حدثاً محدداً.

- lens speed سرعة العدسة تتوقف على كمية الضوء التى تسمح بمروره فى فتحتها القصوى.

level ارتفاع الصوت.

- limbo lighting التصوير الذى يعزل شخصية فى المكان، ويستخدم خلفية بلا ملامح، عادة ما تكون ورقة خالية، لكى يخلق حالة وجود غامضة.

- lighting ratio التناسب بين سطوع أكثر المناطق إضاءة ومناطق الظل.

- limiter الحد الأعلى للصوت، يتم تحديده إلكترونياً، ويُستخدم لمنع تشويه الأصوات العابرة أو اللحظية، مثل صوت صفق الباب.

- line of tension المحور الدرامى غير المرئى، أو خط الوعى، الذى يمكن رسمه بين الشخصيات الرئيسية والعناصر الرئيسية فى المشهد.

- lip sync إعادة خلق الكلام فى تزامن كامل مع شفاتى المتكلم. عند تصوير الأغنيات، يتم لعب تسجيل الأغنية ويحرك المغنى شفتيه لكى يحاكى ما يفعله عند الأداء.

- looping انظر .post synchronization

- lose focus انظر .focus (action)

- low angle الكاميرا تنظر إلى أعلى تجاه الموضوع.

- low-contrast image الفوارق الضئيلة فى السطوع بين المناطق الأكثر إضاءة والظل.

- low key picture صورة - أو مشهد - مظلمة فى معظمها، لكن قد يكون فيها مناطق مضاءة إضاءة عالية.

- LS لقطة عامة.

- M & E track انظر .Music and effects track

- magazine علبة الكاميرا حيث يوضع الفيلم الخام، مغلقة بإحكام حتى لا تُنفِذ الضوء.

- mannerism التفاصيل المكررة للسلوك عند الممثل. صعبة التغيير أو المنع.

- master mix الصوت النهائى بعد المكساج، الجيل الأول.

- master shot اللقطة التى تُظهر معظم أو كل المشهد، ومعظم أو كل الشخصيات.

- match back عملية مطابقة نيجاتيف الفيلم من الأرقام المولدة بالمونتاج عن طريق الفيديو.

- match cut انظر .action match cut

- MCS لقطة متوسطة قريبة.

- memory stick ذاكرة على هيئة شريحة نقالة لكاميرا الفيديو الرقمية، والتى تسجل إعدادات التصوير وأية معلومات أخرى.

- Metaphor المجاز، أى تشبيه لفظى أو بصرى متضمن، ينسِب إلى شىء ما صفات شىء آخر مرتبط به.

- MIDI المواجهة الرقمية للآلة الموسيقية، نظام اتصال يجعل الكومبيوتر يتحكم فى الآلات الموسيقية.

- mid tones الظلال المتوسطة للون الرمادى التى تقع بين الأسود المطلق والأبيض المطلق.

- mid tones الفعل الذى يحاكى واقع الحياة.

- mise-en-scene الميزانسين، مجموع الإضاءة وأوضاع الممثلين وحركاتهم واستخدام الكاميرا والتكوين، والذى ينتج عنه الصورة الدرامية على الفيلم.

- mix مزج تراكات الصوت، المكساج.

- mix chart الجدول الذى يظهر - مثل نوتة الموسيقى - متى تدخل الأصوات وتخرج عند مزجها فى المكساج.

- MLS لقطة عامة متوسطة.

- montage يعنى "التوليف" بصفة عامة، لكن هذا المصطلح الفرنسى أصلاً مقتصر الآن على نوع المشهد الذى يُظهر عملية مرور الزمن.

- MOS «اكتم الصوت»، يقال - والعهدة على الراوى - إن المخرجين الألمان فى هوليوود كانوا ينطقون جملة Mit out sound عندما كانوا يريدون تصوير اللقطة بدون صوت.

- motif أى عنصر شكلى يتكرر من تاريخ السينما، أو من داخل الفيلم ذاته، وهذا التكرار يجذب الانتباه إلى الكشف عن معنى درامى. انظر أيضاً leitmotif.

- motivating light source مصدر ضوئى ظاهر فى مشهد مضاء، يحاكى الضوء القادم من نافذة، أو من السماء، أو من مصباح فلورسينت، أو شمعة، إلخ.

- motivation عندما يفرض منطق الحبكة على إحدى الشخصيات أن تتصرف أو تُبدى رد فعل بطريقة محددة، وعادة ما يكون ناتجاً عن مزيج من التكوين النفسى والأحداث الخارجية.

- MS لقطة متوسطة.

- Murphy's Law «ما يبدأ على نحو خاطئ ينتهى على نحو خاطئ»، قانون ميرفى هذا ينطبق على الأشخاص وليس على الأشياء فقط.

- mus اختصار «موسيقى».

- music and effects track مزيج تراكات الصوت بدون الحوار، والذى يتيح كل صوت فى خلفية حتى يمكن عمل الدوبلاج باللغة الأجنبية.

- music cues بداية ونهاية الألحان الموسيقية، أو بالتايم كود.

- music editor المتخصص الموسيقى المسئول عن ملاءمة الموسيقى للفيلم بشكل دقيق، ويعمل مع المؤلف الموسيقى والمونتير.

- music sync points الأجزاء من أحداث الفيلم حيث يجب أن تتطابق الموسيقى تماماً. تتعرض هذه العملية للمبالغة أحياناً (مثلما يحدث فى الموسيقى "الميكى ماوسية" - المترجم). يُطلَق عليها أيضاً .picture pointing

- mute shot انظر .MOS

- naive narrator المصطلح الأدبى لشخصية (مثل «فوريست جامب») حيث يراها المتفرج أكثر سذاجة منه، وتقوم هذه الشخصية برواية القصة من خلال وجهة نظرها.

- narr اختصار "التعليق".

- narrating point of view المصطلح الأدبى للراوى الذى يستخدم ضمير المتكلم ليروى القصة.

- narrow lighting إضاءة البورتريه، والتى تصنع حزمة ضيقة من الضوء على الوجه.

- negative cutting انظر conforming.

- NLE المونتاج الرقمى اللاخطى.

- noise التداخل غير المرغوب فيه الكامن إما فى نظام تسجيل الصوت وإما فى الفيديو.

- noise reduction تقنيات التسجيل والتشغيل التى تقلل من ضجيج النظام. انظر أيضاً Dolby.

- nondiegetic sound أى شىء على تراك الصوت لا يمكن للشخصيات منطقياً أن تسمعه (بينما يسمعه المتفرج، أى أنه ليس له مصدر واقعى من داخل المشهد - المترجم).

- normal lens عدسة لها بُعد بؤرى يُنتج منظوراً يشبه المنظور الذى ترى العين البشرية من خلاله.

- NTSC اختصار National Television Standers Committee المعيار القياسى للإشارة المستخدمة فى البث التليفزيونى الأمريكى.

- obligatory moment لحظة أقصى التوتر الدرامى فى المشهد، ومن أجلها يوجد المشهد كله.

- observational cinema انظر direct cinema.

- offline edit مونتاج الفيديو ذو الجودة المنخفضة.

- omni directional microphone الميكروفون الذى يلتقط من جميع الجهات بالتساوى.

- omniscient point of view طريقة فى السرد يعرف فيها المتفرج كل ما يعرفه الراوى أو يراه يحدث فى القصة، أو الانتقال وقت الحاجة فى الزمان والمكان، والتعليق بحرية على المعانى أو التيمات.

- online edit العملية التكميلية باستخدام قرارات المونتاج على نسخة العمل، لصنع النسخة النهائية بأكبر دقة صورة ممكنة، وتحتوى أيضاً على المؤثرات البصرية والعناوين.

- on the nose الكتابة بطريقة أدبية وصريحة المعانى.

- open call انظر .cattle call

- optical أى مؤثر بصرى خاص، بما فى ذلك الظهور والاختفاء التدريجيان، والمزج، والمسح بأنواعه، والمزج المتموج، وتركيب صورة على أخرى، والطبع المزدوج، إلخ.

- optical house شركة متخصصة فى المؤثرات البصرية الخاصة.

- OS يمكن أن تعنى من خارج الكادر، أو فوق الكتف، تبعاً للسياق.

- over the top أداء يتم تنفيذه بمشاعر شديدة الوضوح وزائدة.

- over lap cut أى قطع مونتاجى يتراكب فيه الصورة والصوت بدلاً من القطع المتساوى بين الصوت والصورة.

- pan اختصار "بانورامية"، حركة الكاميرا أفقياً (حول محورها الرأسى - المترجم).

- parallel storytelling قصتان منفصلتان يمضيان عبر الزمن بشكل متواز. مفيد فى القفز بين القصتين، ويوحى بتناقضات تحمل مفارقة.

- personalizing التشخيص، عندما يدخل الممثل تماماً فى الشخصية، ويناقش المسائل المتعلقة بالشخصية ومشكلاتها بضمير المتكلم وليس بضمير الغائب.

- perspective المنظور، الفرق فى الحجم بين الأشياء فى المقدمة والأشياء فى الخلفية، لنستنتج أبعاد المكان الذى تتراجع فيه أحجام الأشياء كلما كانت فى الخلفية. والمنظور المشوه بشكل واضح يوحى بوجهة نظر ذاتية مشوهة.

ـ physical action فعل مرئى خارجى، مثل غلق باب، أو تشغيل سيارة، أو سؤال المرء شخصاً آخر عن رقم هاتف. إذا لم تكن هذه الأفعال الخارجية ردود أفعال أوتوماتيكية، فإنه يسبقها فعل داخلى.

ـ picture pointing جعل الموسيقى تتطابق مع الأحداث. أفلام والت ديزنى تستخدم مثل هذه الوسيلة، وعندما تتم المبالغة فيها يطلق عليها "الموسيقى الميكى ماوسية".

ـ picture texture نسيج الصورة، يمكن أن يكون ناعماً أو خشناً. الصور الخشنة (أو الصلبة) فيها مساحات فى البؤرة الحادة وتميل إلى التباين العالى أو الحاد، بينما الصور الناعمة بها مساحات خارج البؤرة وتفتقد التباين.

ـ play writing نزوع الممثل إلى التحكم فى المشهد، خاصة عند الارتجالات، حيث يقوم الممثل بإجبار الممثلين الآخرين على مسايرته.

ـ plot ترتيب الأحداث ومنطق السببية فى القصة. يجب أن تخلق الحبكة إحساساً بالمصداقية وبقوة الدفع إلى الأمام، وتقوم بدور الوعاء لتحقيق القصد من الفيلم من ناحية التيمة.

ـ plot-driven narrative عندما تقوم أحداث القصة بتشكيل أفعال الشخصيات وليس العكس. هذا النوع من السرد يخلق التوتر والتشويق.

ـ PM مدير الإنتاج.

ـ Point of view يكون لوجهة النظر معنى حرفى عندما تكون ما تراه الشخصية (عقارب ساعة الحائط تقترب من منتصف الليل مثلاً)، لكنها فى العادة تشير إلى مظهر الشخصية وأحاسيسها داخل بيئة محددة. يمكن أن تكون وعياً لحظياً لشخصية غير مهمة، أو الوعى المسيطر لشخصية رئيسية. يمكن أن تكون أيضاً وجهة نظر راوى القصة.

ـ post synchronization تسجيل الحوار أو المؤثرات الصوتية لتتطابق مع الصورة الموجودة.

- POV وجهة النظر. يمكن أن تعنى لقطة تمثل خط عين الشخصية أو ما تراه.

- practical أى مصدر إضاءة مرئى فى الكادر كجزء من المكان أو الديكور.

- premise المقدمة المنطقية للفيلم. انظر .concept

- premix عملية تمهيدية حيث يتم مزج العناصر الصوتية الثانوية أو المساعدة معاً، تمهيداً للمزج النهائى.

- preroll الزمن المطلوب لتجهيز مونتاج الفيديو للوصول إلى السرعة المحددة قبل صنع قطع مونتاجى.

- presence تسجيل الجو العام لمكان التصوير لإضافته إلى الأجزاء «الصامتة» من التراك، ولكل مكان صوته الخاص. يُطلَق عليه أيضاً room tone أو .buzz track

- progressive scan شعاع إلكترونى يرسم صورة الفيديو كاملة على شاشة العرض، بدءاً من أعلى إلى أسفل، بدلاً من الطريقة التقليدية لرسم الصورة على مرتين، بالمرور على الخطوط الفردية ثم على الخطوط الزوجية.

- prop الإكسسوار.

- property شىء مادى يستخدمه الممثلون أو موجود لتحقيق الإحساس بأصالة الديكور. يُستخدم هذا المصطلح أيضاً للسيناريو الذى حصل صاحبه على حقوق المؤلف.

- psychoacoustics الإدراك والتقييم البشرى للأصوات وذلك للتفريق بينه وبين التقييم العلمى.

- rack focus تغيير البؤرة بين مقدمة الكادر وخلفيته خلال اللقطة. يوحى بتغيُّر التركيز على شىء دون الآخر (على سبيل المثال، عندما يدخل شخص عبر الباب فى خلفية الحجرة).

ـ radio frequency interference تداخل فى النظام الصوتى ناتج عن البث عبر موجات الراديو (مثل لاسلكى الشرطة -المترجم). يُطْلَق عليه أيضاً .RF

ـ radio microphone ميكروفون لاسلكى، ينقل إشارته لاسلكياً إلى المسجل. قد يلتقط موجات غير مرغوب فيها خلال بعض اللحظات.

ـ reader's script مخطوطة للفيلم النهائى، مكتوبة للنشر وتستخدم أقصى مساحة من صفحة الكتابة.

ـ recall ذاكرة انتقالية مفيدة للكاتب، لأن الذاكرة تميل إلى إسقاط ما هو غير ضرورى أو غير مثير للاهتمام.

ـ reconnaissance استطلاع دقيق لمكان التصوير قبل التصوير الفعلى. انظر أيضاً .scouting

ـ reflected sound صوت مرتد من على الأسطح التى تعكس الصوت.

ـ release sound النسخة النهائية الموجهة للعرض الجماهيرى.

ـ research البحث فى المكتبة أو فى الحياة الحقيقية للعثور على تفاصيل أصيلة تملأ شخصية متخيلة أو موقفا متخيَّلا.

ـ resistance آليات الهروب أو المراوغة التى يُبديها الممثلون فى ظل أنواع مختلفة من الضغوط.

ـ resolution الأحداث المسترخية بعد وصول الحبكة إلى الذروة، وتشكِّل المرحلة النهائية من تطور الحبكة. انظر أيضاً .falling action

ـ reverberation انعكاسات وارتدادات الصوت بشكل يمثل صدى غير منتظم.

ـ rising action تطورات الحبكة، بما فى ذلك التعقيد والصراع، والتى تؤدى إلى ذروة الحبكة.

ـ rolling off تقليل مستوى حزمة الترددات.

- running lines بروفات الممثلين على سطور حوارهم قبل التصوير، تتم عادة مع ملاحظ السيناريو.

- rushes اللقطات التى تم تصويرها خلال اليوم، وقبل إجراء المونتاج عليها.

- rushes book دفتر ردود الأفعال المهمة الأولى تجاه أداء الممثلين كما ظهر فى اللقطات اليومية.

- scene axis الخط غير المرئى فى المشهد، ويمثل محور الاستقطاب الدرامى للمشهد. هناك تفسيرات عديدة له بين العاملين فى صناعة السينما، فقد يكون الخط بين الشخصيات الرئيسية. يتم تصوير المشهد من جانب واحد على هذا الخط أو المحور للمحافظة على اتساق اتجاهات الشاشة. قد تكون هناك محاور متعددة إذا تضمن المشهد تعقيداً فى علاقات أو تحركات الشخصيات المتعددة.

- scene breakdown جدول يوضح موقع التصوير، والشخصيات، وصفحات السيناريو المطلوبة لكل مشهد. يُطلَق عليه أيضاً .cross-plot

- scene dialectics القوى المتصارعة فى المشهد، والتى تتطلب تجسيدها من خلال التمثيل، وأوضاع وحركات الممثلين والكاميرا، والتكوين، والمجاز البصرى أو السمعى، إلخ.

- scene geography التصميم المادى لموقع التصوير، ووضع الشخصيات فيه عندما نراها لأول مرة. انظر أيضاً .master shot

- scouting الدراسة الدقيقة لمواقع التصوير قبل التصوير.

- scratch music موسيقى تُستخدم للتجريب والتوضيح خلال المونتاج. فى المرحلة اللاحقة توضع الموسيقى النهائية للفيلم.

- screen direction اتجاهات حركات الشخصيات والأشياء فى علاقتها مع الشاشة (إلى يسار الشاشة، إلى يمينها، إلى أعلى، إلى أسفل).

- screen play شكل السيناريو المتَّفَق عليه فى الصناعة، يوضح الحوار، وتوجيهات الممثلين، لكنه لا يحتوى على تعليمات للتصوير أو المونتاج.

- script supervisor ملاحظ السيناريو أو الاستمرارية، وهو يلاحظ التفاصيل المادية فى كل مشهد والحوار الفعلى الذى تم استخدامه حتى تتطابق اللقطات عند مونتاجها معاً.

- SDTV اختصار Standard Definition Television، وهو القياسى بالنسبة للنظام التليفزيونى الأمريكى NTSC والذى يحتوى على ٤٨٠ خطاً، و٦٤٠ بيكسيل فى كل خط.

- segue (تنطق سيجواى) انتقال الصوت، غالباً من خلال المزج.

- set light الضوء الذى يقوم بوظيفة إنارة المشهد.

- set up مجموع اختيارات العدسة، ووضع الكاميرا، والتكوين، لصنع لقطة محددة.

- SFX المؤثرات الصوتية.

- shooting ratio النسبة بين المادة التى تم تصويرها، والزمن الفعلى الذى يستغرقه الفيلم النهائى. بالنسبة للفيلم الروائى تكون النسبة فى العادة ١:٨ أو أعلى من ذلك.

- shooting script السيناريو وقد تم تحديد أرقام المشاهد، وطريقة تغطية الكاميرا والمونتاج.

- shoot gun /rifle mic ميكروفون فائق التوجيه لتقليل الضجة الموجودة فى المكان.

- side coaching خلال لحظات الصمت فى مشهد حوارى، يمكن للمخرج أن يوجه فى صمت تعليماته للممثلين، الذين يتّبعون هذه التوجيهات دون الخروج من الشخصية. يُستخدم غالباً فى تصوير لقطات ردود الأفعال.

- sides المشاهد التى يقرأها الممثلون عند اختبار الأداء، أو التى تعطَى للممثلين أصحاب الأدوار الثانوية.

- sight lines الخطوط التى يمكن رسمها على امتداد خط الرؤية الرئيسى للشخصية، وتؤثر على طريقة تغطية المشهد، وذلك لخلق إحساس ووعى كل شخصية رئيسية.

- silhouette lighting إضاءة يكون فيها الموضوع فى الظلام بينما الضوء فى الخلفية، لتظهر خطوطه الخارجية.

- simple narrative سرد وظيفى بسيط، يقدّم عرضاً للأحداث، عادة فى تتابعها الزمنى. وظيفته تقديم معلومة.

- single shot لقطة تحتوى على شخصية واحدة فقط.

- single-system recording تسجيل الصوت على شريط الفيلم أو الفيديو الذى يحمل الصورة أيضاً.

- slate الكلاكيت - قد تعنى بالنسبة لممثلى المسرح لوحة تحتوى على تقديم فى جملتين أو ثلاث للشخصية من أجل الذين يراقبون اختبار الأداء.

- slate number معلومات مكتوبة على الكلاكيت برقم المشهد وإعداداته والالتقاطة.

- soft light ضوء لا يصنع ظلالاً حادة تامة الوضوح والتحديد.

- sound axis الخط المباشر بين الميكروفون ومصدر الصوت، مثل شخص يتحدث. الميكروفونات الموجّهة تفصل الصوت القادم من هذا الخط أو المحور، وتعزل الأصوات القادمة من خارجه.

- sound dissolve تراك صوتى يمتزج عند نهايته ببداية تراك صوتى آخر.

- sound effects مؤثرات صوتية، الأصوات غير الحوار والتى يقصد بها زيادة واقعية المشهد، أو توحى بوجهة نظر ذاتية.

- sound mix المكساج، مزج العناصر الصوتية معاً لخلق تراك الصوت للفيلم.

ـ sound perspective المنظور الصوتى، المسافة الظاهرية بين مصدر الصوت والميكروفونات. الميكروفونات المحمولة لا تصنع تغيراً فى المنظور الصوتى عند حركة أو التفات الشخصية لأن هذه الميكروفونات تظل على علاقة ثابتة مع من يحملها.

ـ sounds cape الصورة الصوتية التى يتم صنعها فى مخيلة المتفرج بواسطة التراكات الصوتية المستخدَمة بمهارة.

ـ sparks عامل الكهرباء.

ـ specular light الضوء المؤلف من أشعة متوازية، ويصنع ظلالاً حادة وذات حواف محددة.

ـ spot effects الأصوات المؤلَّفة، مثل باب يُغلق، أو كلب ينبح، أو شاكوش يدق مسماراً، أو أية مؤثرات صوتية محددة تعنى أكثر من كونها مجرد خلفية.

ـ spotting notes ملاحظات تشير إلى أصوات محددة أو الأجزاء الموسيقية.

ـ stage directions تعليمات فى السيناريو للممثل، وتوجيهات غير الحوار. معروفة أيضاً باسم body copy.

ـ stage properties إكسسوارات مهمة فى الديكور، ولا يتعامل معها الممثلون بأيديهم.

ـ stand-in الدوبلير، شخص يأخذ مكان الممثل خلال إعدادات الكاميرا والإضاءة، أو فى اللقطات التى تتضمن مهارات خاصة، مثل ركوب الخيل، أو القتال والمعارك، إلخ.

ـ static character definition إعطاء الشخصية سمات ثابتة، بدلاً من تعريفها من خلال أفعال أو إرادات.

ـ static composition عناصر التكوين فى صورة ساكنة.

ـ Steadicam الاسم التجارى لكاميرا تُربط فى الجسم، وتستخدم أداة تقنية للإبقاء على الوضع الأفقى خلال حركة التصوير.

- step outline ملخص السيناريو فى شكل تتابع مشاهد يحمل أرقاما، ويفضل أن يحتوى على تحديد وظيفة كل مرحلة بالنسبة للسيناريو ككل.

- sting استخدام الموسيقى فى شكل نغمة واحدة أو نغمات قصيرة للتأكيد على لحظة درامية معينة.

- story board لوحات القصة، سلسلة من اسكتشات الصور التى توضح كيفما ستكون عليه سلسلة من اللقطات.

- strobing نتيجة غير طبيعية تحدث على الشاشة نتيجة علاقة عدد الكادرات كل ثانية وحركة شىء واقعى، لذلك قد تبدو تروس العجلة وكأنها تمضى إلى الخلف بدلاً من الأمام.

- structure البناء، التنظيم الشكلى لعناصر القصة، خاصة فى تعاملها مع الزمن، وترتيب الأحداث لتمضى فى تطور جيد درامياً، يتضمن الذروة والحل.

- style البصمة الخاصة للفنان على الفيلم، عناصر الفيلم التى تنبع من الهوية الفنية لصانعه.

- subjective camera angle زاوية تتضمن وجهة النظر الفعلية لإحدى الشخصيات.

- subtext المعنى الكامن والخفى فى النص (ما بين السطور). إنه فى غاية الأهمية، ويجب أن يبحث عنه دائماً الممثلون والمخرج.

- super objective الهدف الأساسى للعمل كما يفسره المخرج وفريق العمل.

- surrealism حركة فنية فى الفن والأدب. تهتم بالحركة الحرة للخيال، خاصة بالتعبير عنه من خلال الأحلام حيث لا يوجد وعى يتحكم فى الأحداث. عادة ما ترتبط بالتعبير عن العجز وعدم القدرة.

- sweetening انظر audio sweetening.

- sync أى صوت متزامن مع الصورة، أو العكس.

ـ sync coding كود يساعد المونتير فى الحفاظ على الصوت والفعل متزامنين.

ـ synecdoche مجاز أدبى، استعارة، حيث يقوم الجزء مقام الكل. فى السينما يمكنك مثلاً استخدام ضوء أزرق دوّار ليشير إلى الشرطة.

ـ tag بطاقة، وصف مختصر لا يمكن اختزاله أكثر من ذلك، مفيد فى التركيز على الأساسيات.

ـ take التقاطة، محاولة تصوير لقطة ذات إعدادات محددة، قد يعاود تصوير اللقطة فى عدة التقاطات لأخذ الأفضل منها.

ـ tape-to-film transfer نقل فى المعمل من ٢٥ أو ٣٠ كادراً فى الثانية لشريط الفيديو، إلى شريط سينمائى بسرعة ٢٤ كادراً فى الثانية. يتطلب تصحيحاً للزمن حتى يحافظ على اتساق الحركة.

ـ telecine الآلة المستخدمة لتحويل شريط السليولويد إلى فيديو.

ـ telephoto lens عدسة طويلة أو تليسكوبية، تقصّر المسافة الظاهرة بين الأشياء فى المقدمة والأشياء فى الخلفية.

ـ tense زمن الفعل، مضارع أو ماضٍ أو مستقبل، يتم تغييره بالرجوع إلى الماضى أو القفز إلى المستقبل، لكن الزمن الجديد يصبح مضارعاً عندما يتأسس. لهذا السبب يُكتب السيناريو دائماً باستخدام الفعل المضارع.

ـ thematic purpose التفسير الكلى والشامل للعمل كله، والذى يحدده المخرج.

ـ theme التيمة، الفكرة المسيطرة وقد تجسدت من خلال الشخصيات، والأفعال، وصور الفيلم.

ـ three-shot لقطة تحتوى على ثلاثة أشخاص.

ـ through-line العمود الفقرى لكل دور، أى الارتباط بين دوافع الشخصية وأفعالها فى الماضى والحاضر وما يُحتمل أن تفعله فى المستقبل. العمود الفقرى لكل مشهد يتلاءم منطقياً مع العمود الفقرى للشخصية فى الفيلم كله.

ـ thumbnail character sketch الوصف المختصر للشخصية، مفيد فى كتابة السيناريو أو اختيار الممثلين.

ـ tilt دوران الكاميرا حول محورها الأفقى، أى فى مسار رأسى، فقد تنظر إلى أعلى أو أسفل.

ـ time-base correction تصحيح إلكترونى لصورة الفيديو، ضرورى بشكل خاص لتحقيق المواءمة مع البث التليفزيونى.

ـ time code رقم كودى إلكترونى يحدد زمن كل كادر فى الفيديو.

ـ timing تصحيح النيجاتيف من أجل اللون والضوء قبل الطباعة.

ـ tracking shot لقطة بكاميرا متحركة على عربة تسير غالباً على قضبان.

ـ transitional device أى عنصر بصرى، أو صوتى، أو درامى، يظهر على الشاشة، ويشير إلى الانتقال عبر الزمان أو المكان.

ـ treatment ملخص للسيناريو فى الزمن المضارع، فى شكل قصة قصيرة، ويلخص الحوار ويصف فقط ما سوف يراه المتفرج ويسمعه. يُستخدم أيضاً للإشارة إلى الملخص القصير الذى يهدف إلى بيع السيناريو بدلاً من تقديم السيناريو كاملاً.

ـ trucking shot لقطة متحركة تم تصويرها من سيارة. لكن المصطلح يُستخدم بالتبادل مع "لقطة على قضبان".

ـ two-shot لقطة تضم شخصين.

ـ ultra directional microphone ميكروفون فائق التوجيه.

ـ unit الفريق الكامل للأشخاص الذين يصورون الفيلم.

ـ VCR مسجّل الفيديو كاسيت.

ـ verbal action الألفاظ التى يتم نطقها للتأثير على المستمع وإحداث نتيجة.

ـ video assist or video feed فيديو ملتقَط من محدد المنظر بالكاميرا، ويُعرض على شاشة مراقبة، يستخدمه المخرج عادة ليراقِب خلال التصوير.

ـ visual rhythm الإيقاع البصرى، كل صورة ـ طبقاً للفعل فيها وتعقيد تكوينها ـ تتطلب مدة مختلفة للظهور على الشاشة. حتى تبدو فى مكانها الصحيح، أو تحتل وعى المتفرج كما فعلت اللقطة السابقة عليها. وتعاقب الصور، عندما يتم مونتاجه بدقة، يقدِّم اتساقاً إيقاعياً يمكن إبطاؤه أو إسراعه مثل أى نوع من الإيقاع.

ـ VO التعليق من خارج الكادر.

ـ volition إرادة الشخصية لتحقيق شىء ما. وذلك يؤدى إلى صراع مستمر بشكل أو آخر، وهذا مفهوم مهم لجعل الشخصيات الدرامية حية.

ـ VT شريط الفيديو.

ـ VTR مسجّل شريط الفيديو.

ـ WA زاوية واسعة.

ـ walk-through المرحلة خلال إعادة الإضاءة، عندما يُطلب من الممثلين أو الدوبليرات أداء حركاتهم خلال اللقطة.

ـ whip pan حركة بانورامية شديدة السرعة.

ـ white balance عملية إعداد كاميرا الفيديو لضبط درجة اللون الخاص بمصدر الإضاءة، حتى تبدو الأشياء البيضاء بيضاء على الشاشة.

ـ wide-angle lens عدسة ذات زاوية واسعة، تزيد من المسافة الظاهرية بين الأشياء فى المقدمة والأشياء فى الخلفية.

ـ wild عدم وجود تزامن بين الصوت والصورة.

- wild track التراك الصوتى مسجّلاً وحده بدون صورة متزامنة.

- window dub النقل من شريط الفيديو الأصلى وعليه التايم كود، والذى يوضح رقم التايم كود لكل كادر، فى نافذة بالقرب من أسفل الكادر.

- wipe مؤثر بصرى للانتقال بين مشهدين، يظهر كخط يتحرك على الشاشة، يمسح فيه المشهد الجديد المشهد القديم. هناك طريقة دائرية تشبه حدقة العين، يبدأ فيه المشهد الجديد كنقطة تتسع لتملأ الشاشة. استُخدمت هذه الوسيلة على نحو مفرط فى التليفزيون.

- work print نسخة من الفيلم مصنوعة لإجراء المونتاج عليها بسرعة.

- wrap نهاية التصوير خلال اليوم.

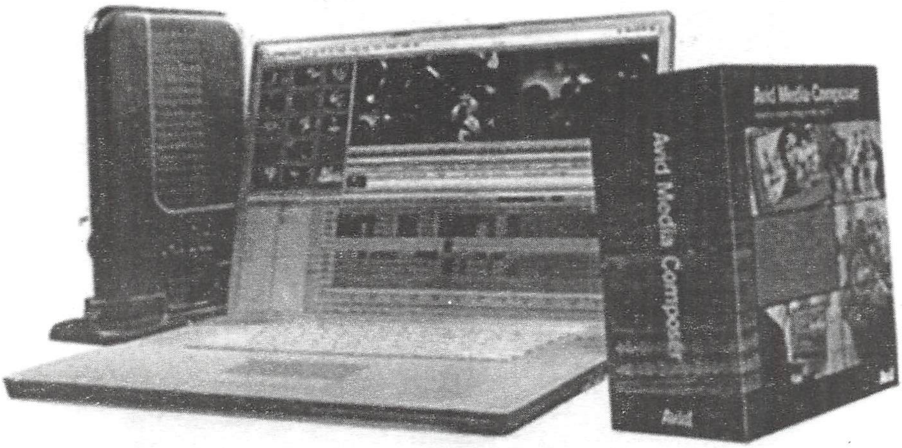
- WS لقطة واسعة.

- XLS لقطة عامة جداً.

- zoom lens عدسة ذات بُعد بؤرى يتغير إلى ما لا نهاية بين القريب جداً والبعيد جداً.

- zoom ratio النسبة بين أطول بُعد بؤرى وأوسع بُعد بؤرى لعدسة ما. العدسة الزووم ١٠ مم إلى ١٠٠ مم يكون لها تناسب زووم ١:١٠.

ملحق الصور



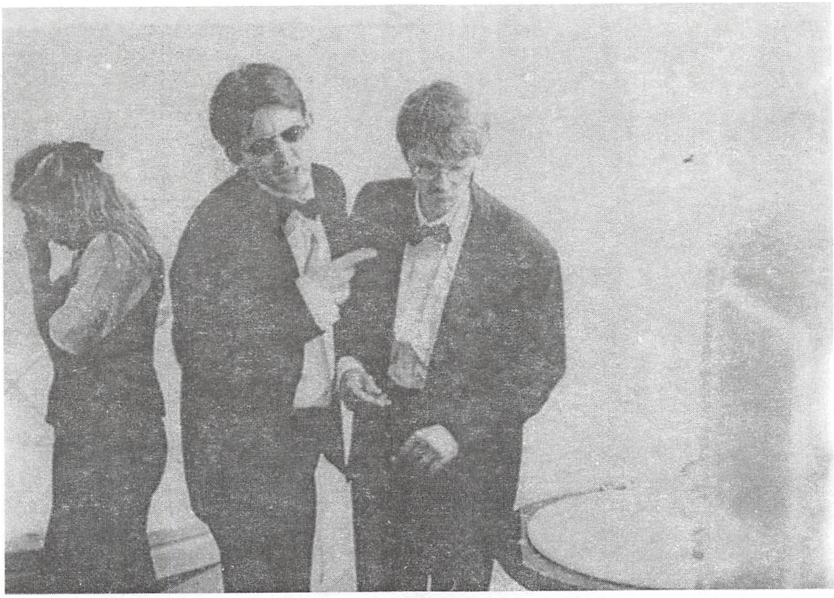
الشكل ١ - ١: جزء كبير من مرحلة ما بعد التصوير يمكن إجراؤها على كومبيوتر شخصى.



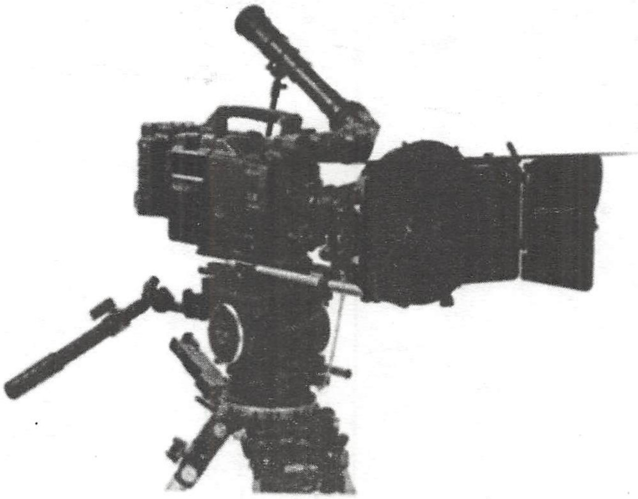
الشكل ١ - ٢: استخدم فيلم دى سيكا من مدرسة الواقعية الجديدة "سارق الدراجة" ممثلين غير مدربين ليحكى حكايته المفعمة بالمشاعر حول عامل لصق الإعلانات الفقير الذى يحاول استعادة الدراجة التى يعتمد عليها فى أكل عيشه.



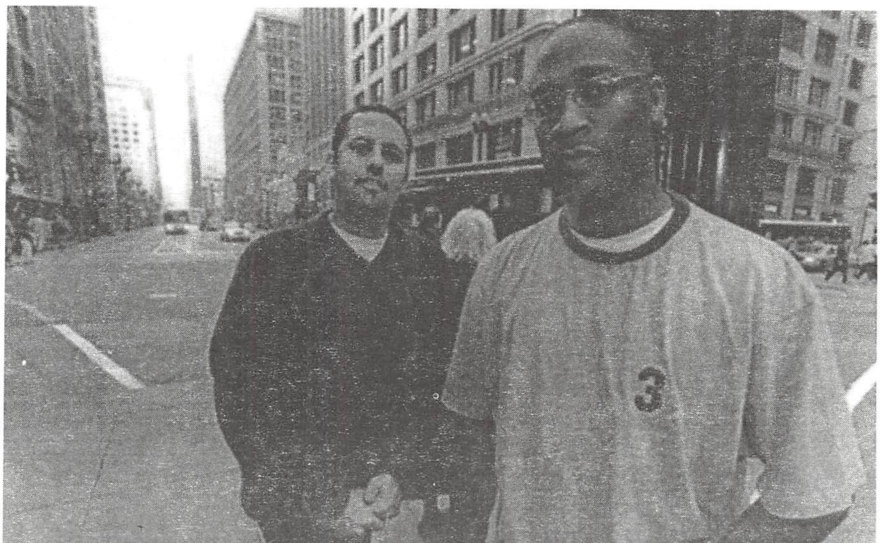
الشكل ١ - ٣: فيلم كارنيه "أطفال الفردوس" يدور حول قصة حب مستحيل، ويستخدم حدوتة بيرو وكولومبين ونماذجهما الأولية.



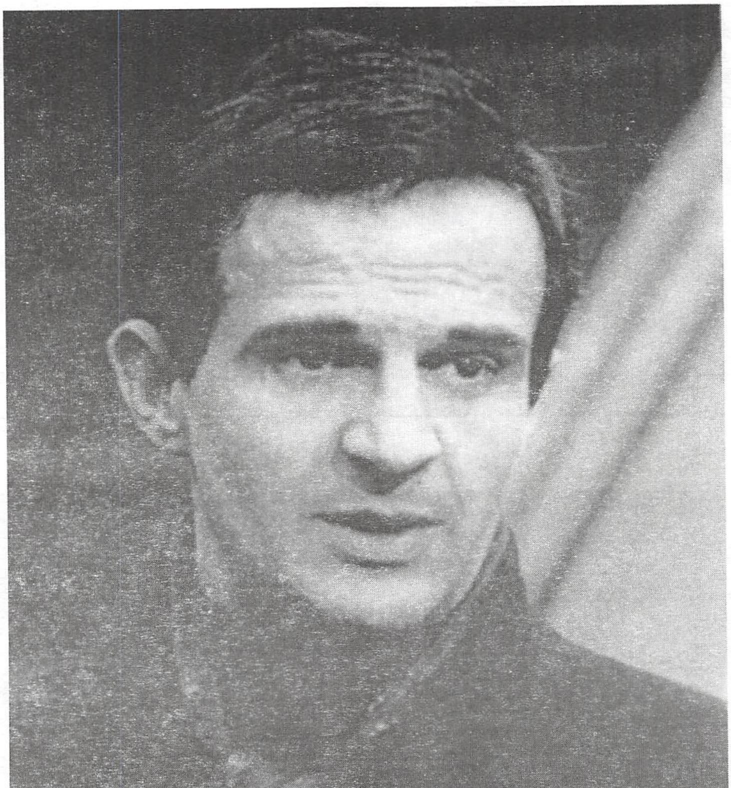
الشكل ١ - ٤: فيلم فينتربيرج "الاحتفال"، وهو الفيلم الروائى الطويل الذى تم تصويره بكاميرا محمولة على اليد.



الشكل ١ ـ ٥: كاميرا سونى التى أقنعت جورج لوكاس بالتوقف عن التصوير بالسليولويد والمضى قدماً فى التصوير الرقمى.



الشكل ٢ ـ ١: بوب تايتل وجورج تيلمان جونيور، فريق الإنتاج والكتابة والإخراج، واللذان أسسا شراكتهما خلال دراستهما للسينما.



الشكل ٢ ـ ٢: البحث المضنى عن الحب، الذى تقوم به شخصيات عديدة فى أفلام تروفو، يقال إنه انعكاس لتجربة شبابه.



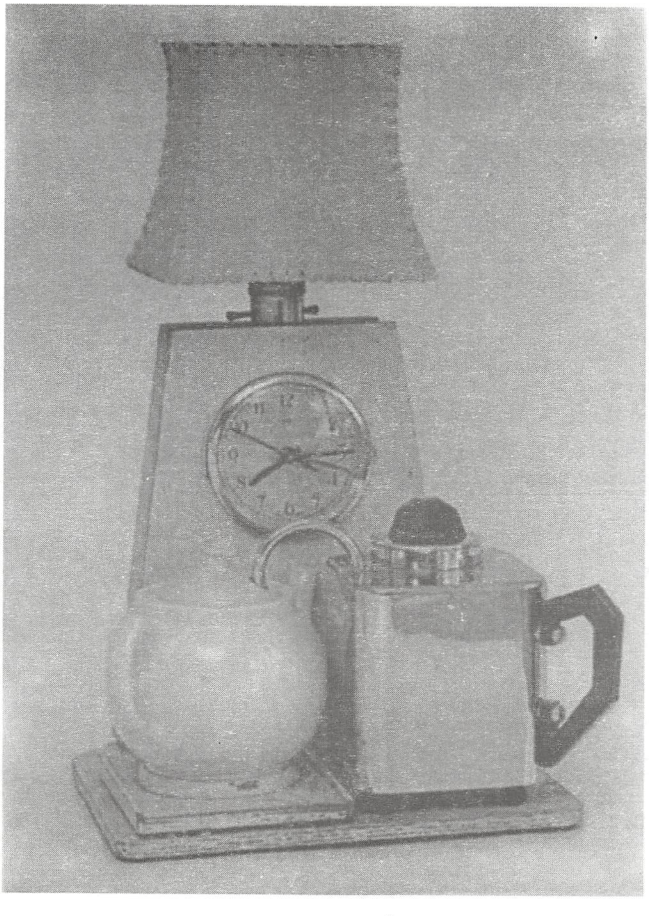
الشكل ٢ - ٣: "الأمل والمجد" من إخراج بورمان، يستكشف مرحلة الطفولة خلال فترة الحرب، وعلاقة الحب التى عاشت فيها أم الصبى ولم تستطع أن تسمح بأن تمضى إلى



الشكل ٣ - ١: يدور فيلم "بلاتون" عن البقاء على قيد الحياة خلال الحرب. والخيارات الأخلاقية التى يواجهها المجند الجديد تتجسد فى رقيبى الفصيلة.



الشكل ٣ - ٢: فيلم جاريد هيس "نابليون دينامايت" يجد الكوميديا والدراما فى محنة طالب ثانوى.



الشكل ٣ ـ ٣: آلة صنع الشاى أوتوماتيكياً، المعروفة باسم "جوبلين تيزميد"، وفى الصورة موديل عام ١٩٣٦.

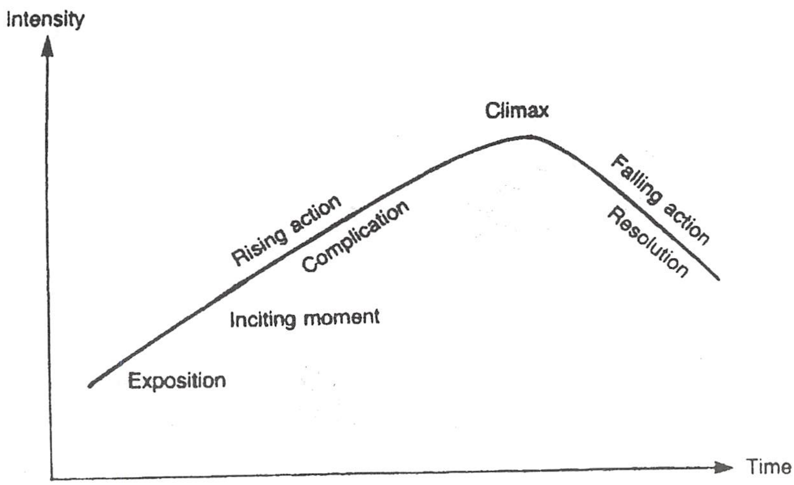
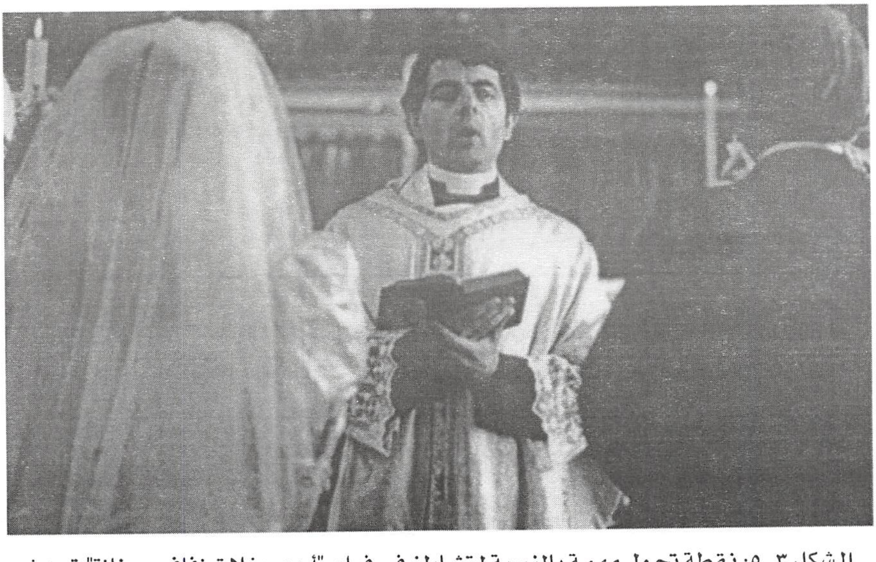
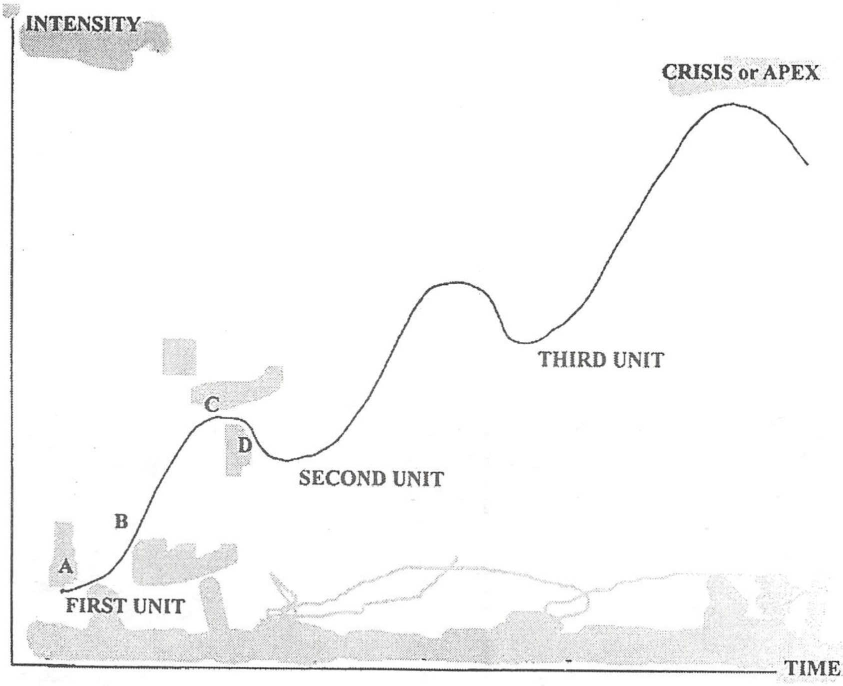


FIGURE 3-4

الشكل ٣ - ٤: يمكن تطبيق المسار الدرامى من أجل تحليل المازورة، أو الوحدة البنائية الدرامية، أو المشهد، أو الفيلم كله.



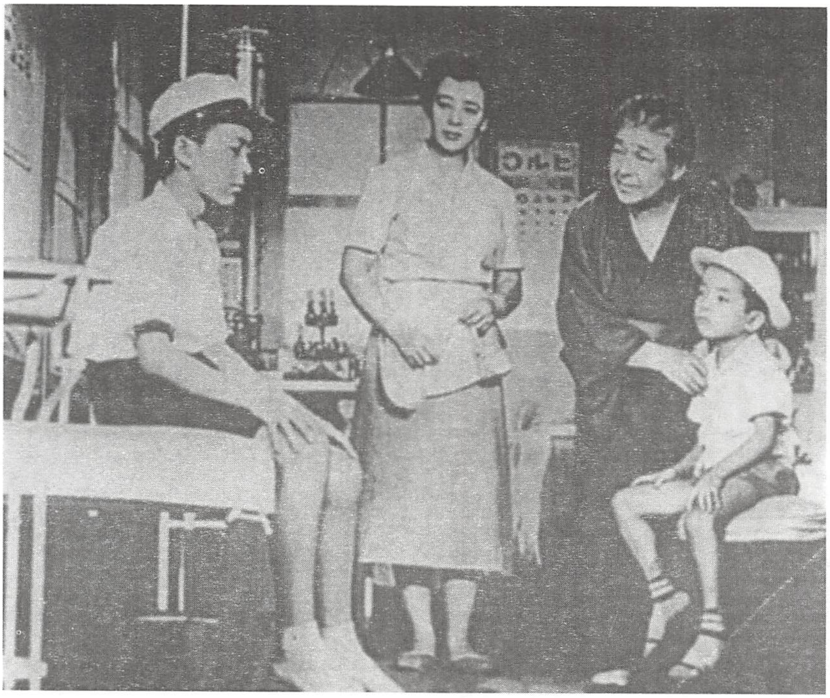
الشكل ٣ - ٥: نقطة تحول مهمة بالنسبة لتشارلز فى فيلم "أربع حفلات زفاف وجنازة" تحدث عندما تتزوج المرأة التى يحبها من رجل آخر



الشكل ٣ ـ ٦: شكل تخطيطى للحدة المتزايدة والمتناقصة فى مشهد ذى وحدات درامية ثلاث. كل وحدة بنائية درامية تحتوي على اللحظة المحفزة (A) ثم التعقيد والفعل المتصاعد (B) النبضة (C)أخيراً الحل أو الفعل المتناقض (D). قمة المشهد (أو الأزمة) تأتى فى النبضة الثالثة. يمكن رسم مسار مشابه للبناء ذى الثلاثة فصول.



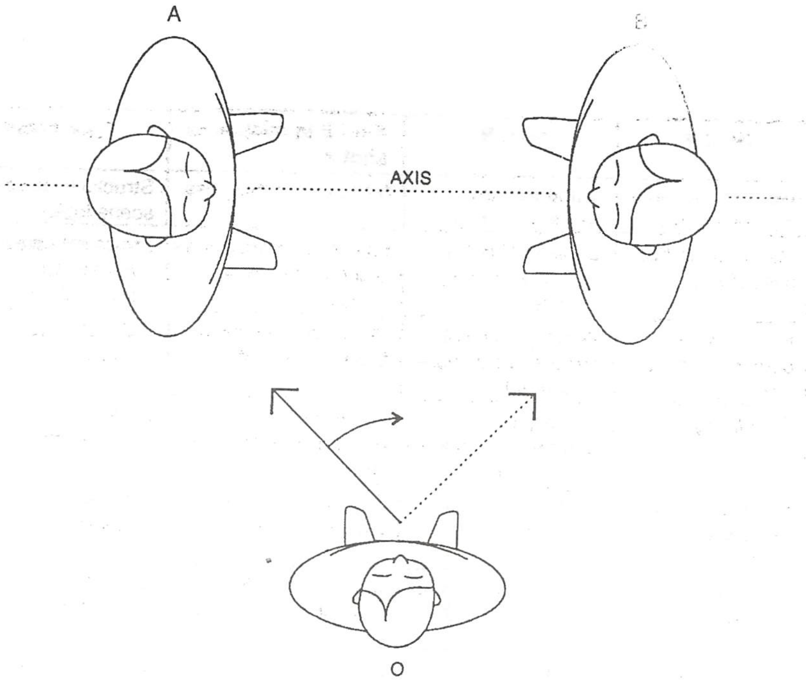
الشكل ٣ ـ ٧: فى فيلم "أجنحة الرغبة" لكل إنسان ملاك حارس ينظر من فوق كتفه.



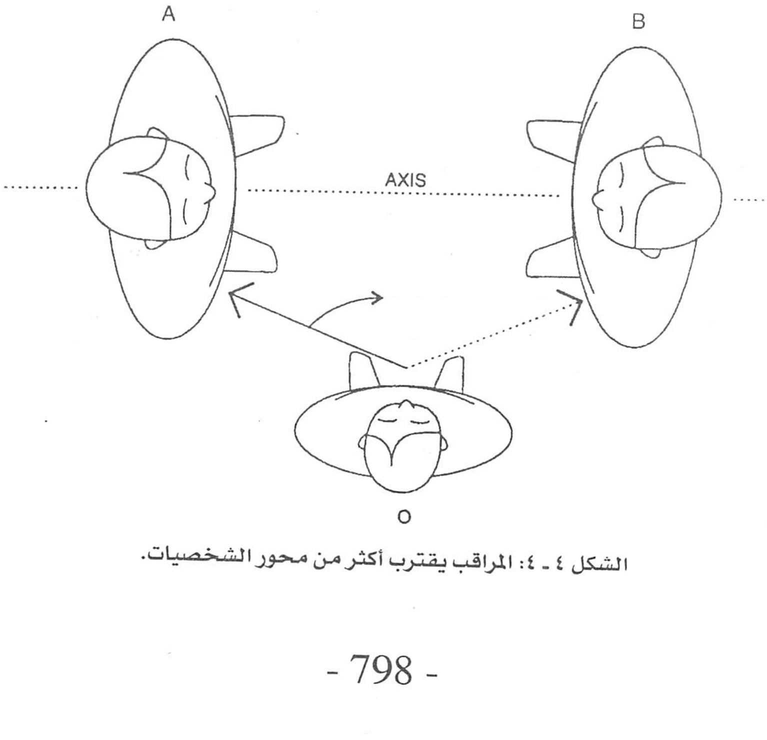
الشكل ٤ ـ ١: الحد الأدنى من التقنيات، والإيقاع البطيء، يركزان الانتباه على مأساة زوجين عجوزين فى فيلم أوزو "قصة طوكيو" (١٩٥٣).

	Shot A	Shot B	Shot B in relation to shot A	Type of cut
1	Woman descends interior stairway	Same woman walking in street	Narrates her progress	Structural (builds scene logic)
2	Man runs across busy street	Close shot of his shoelace coming undone	Makes us anticipate his falling in front of a vehicle	Structural (directs our attention to significant detail)
3	Hungry street person begging from doorway	Wealthy man eating oysters in expensive restaurant	Places one person's fate next to another's	Relational (creates contrast)
4	Bath filling up	Teenager in bathrobe on phone in bedroom	Shows two events happening at the same time	Relational (parallelism)
5	Exhausted boxer takes knockout punch	Bullock killed with stun gun in an abattoir	Suggests boxer is a sacrificial victim	Relational (symbolism)
6	Police waiting at roadblock	Shabby van driving erratically at high speed	Driver doesn't know what he's going to soon meet	Conflictual (still vs. the dynamic)
7	Giant earthmoving machine at work	Ant moving between blades of grass	Microcosm and macrocosm coexist	Conflictual (conflict of scale)
8	Geese flying across frame	Water plummeting at Niagara Falls	Forces flowing in different directions	Conflictual (conflict of graphic direction)
9	Screen-filling close-up of face, teeth clenched	Huge Olympic stadium, line of runners poised for pistol start	The one among the many	Conflictual (conflict of scale)
10	Dark moth resting on white curtains	Flashlight emerging out of dark forest	Opposite elements	Conflictual (dark vs. light)
11	Girl walks into amusement park	Distorted face appears in amusement park mirror	The original and its reflection	Conflictual (original vs. distorted version)
12	Driver sees cyclist in his path	In slow motion, driver screams and swings steering wheel	Event and its perception	Conflictual (real time vs. perceived time)
13	Driver gets out of disabled car	Same image, car in foreground, driver walking as a tiny figure in distance	Transition—some time has gone by	Jump cut

الشكل ٤ ـ ٢: أمثلة على لقطات أو قطعات مجاورة.



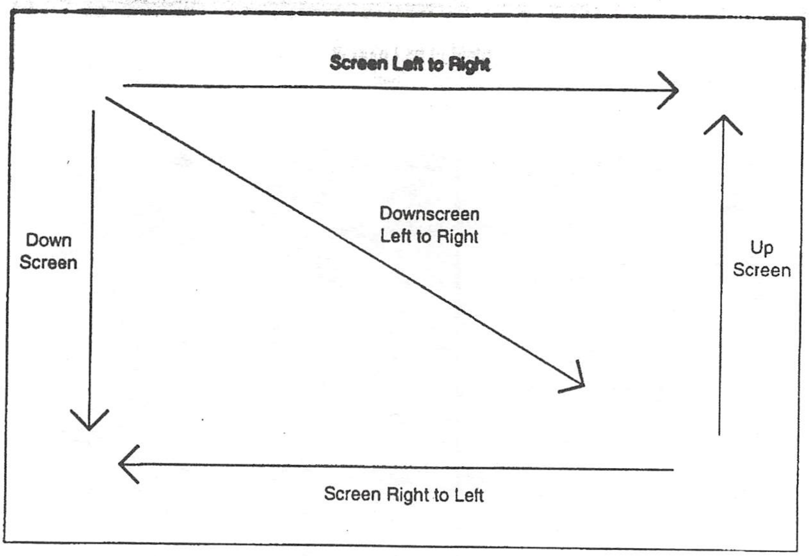
الشكل ٤ ـ ٣: المراقب يلاحظ مجاورة.



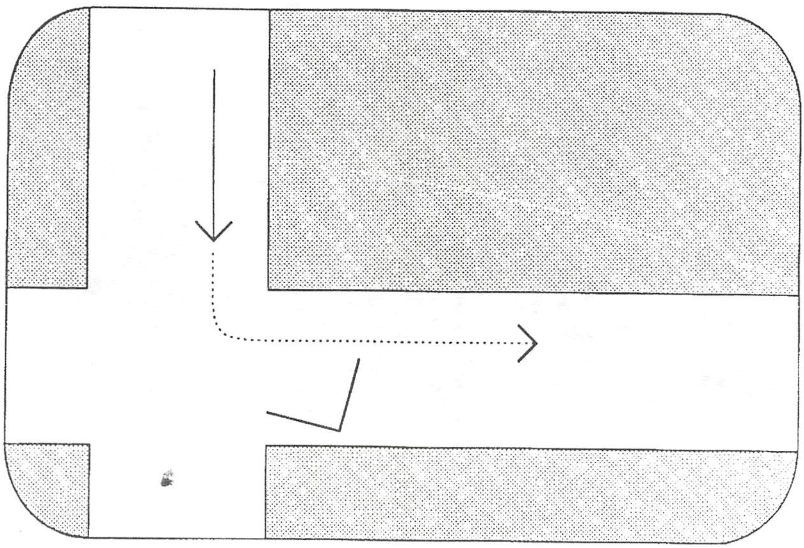
الشكل ٤ ـ ٤: المراقب يقترب أكثر من محور الشخصيات.



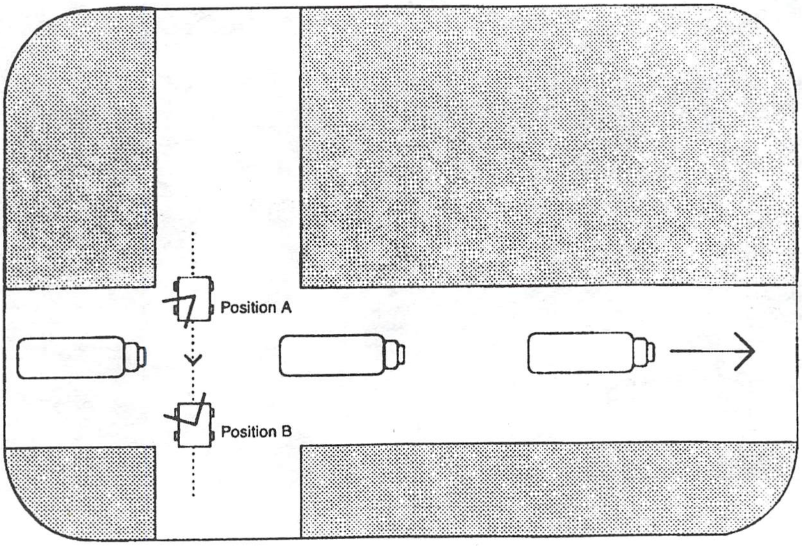
الشكل ٤ ـ ٥: ترافيس بيكل فى "سائق التاكسى" يمكن أن يجسد الحد الأقصى من الرواى غير الموثوق به.



الشكل ٤ ـ ٦: مجال اتجاهات الشاشة ووصفها.



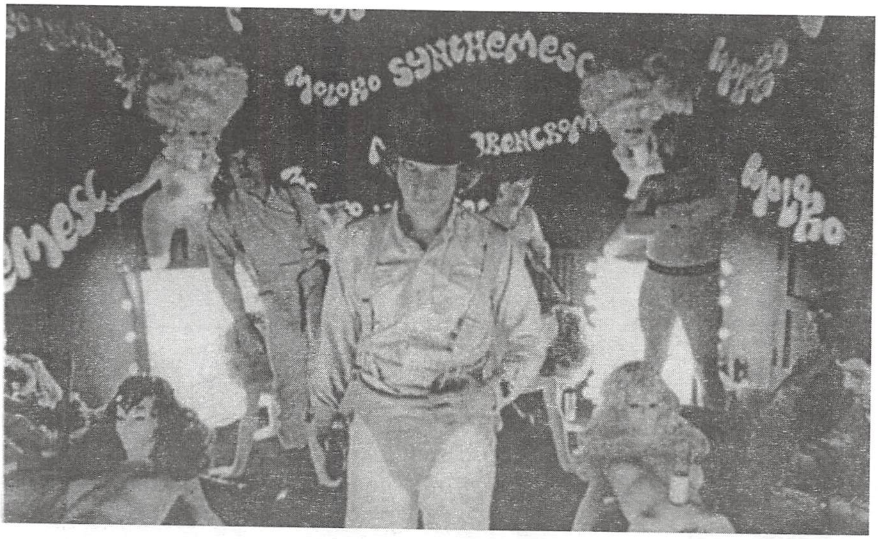
الشكل ٤ ـ ٧: بالتصوير من زاوية الشارع (الناصية)، يمكن لطابور الاستعراض أو الشيء المتحرك أن يغير اتجاه الشاشة.



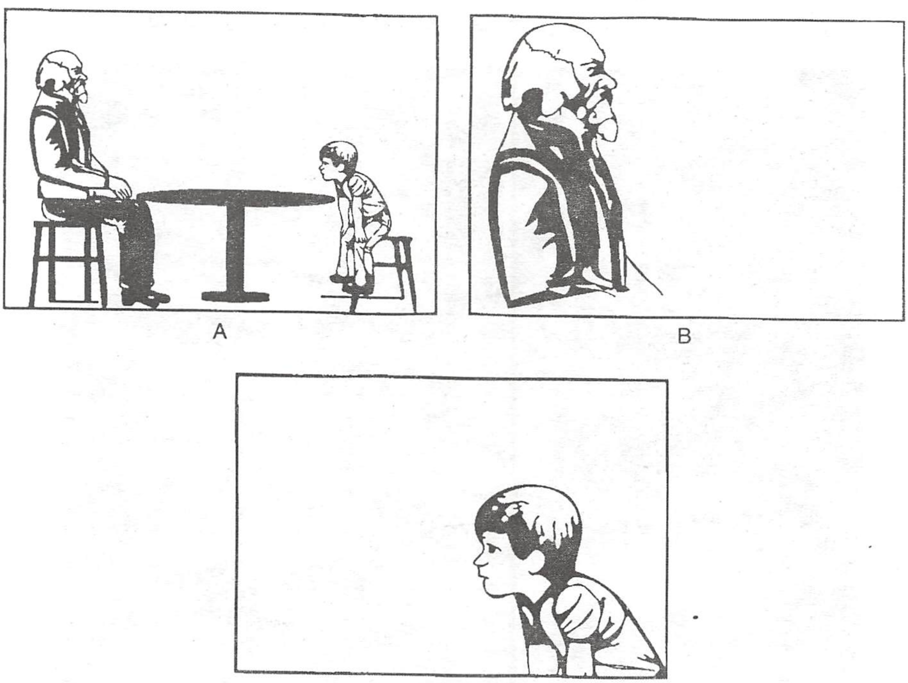
الشكل ٤ ـ ٨: باستخدام الكاميرا على عجلات وهى تعبر الشارع بين عربات الطابور، يمكن للطابور أن يغير اتجاه الشاشة، لكن يجب إظهار حركة الكاميرا وهى تعبر الطريق.



الشكل ٥ ـ ١: طوّر إيزنشتين إحساسه القوى بالتكوين خلال عمله فى التصميم المسرحى. ولقد أصبح استخدامه للصور على نحو جدلى هو بصمته الخاصة كمخرج سينمائى، كما يتضح فى هذه الصورة من فيلم "ألكسندر نيفسكى".



الشكل ٥ ـ ٢: الأسلوبية فى فيلم "برتقالة آلية" تؤكد على القسوة البشعة التى تمارسها الشخصيات.



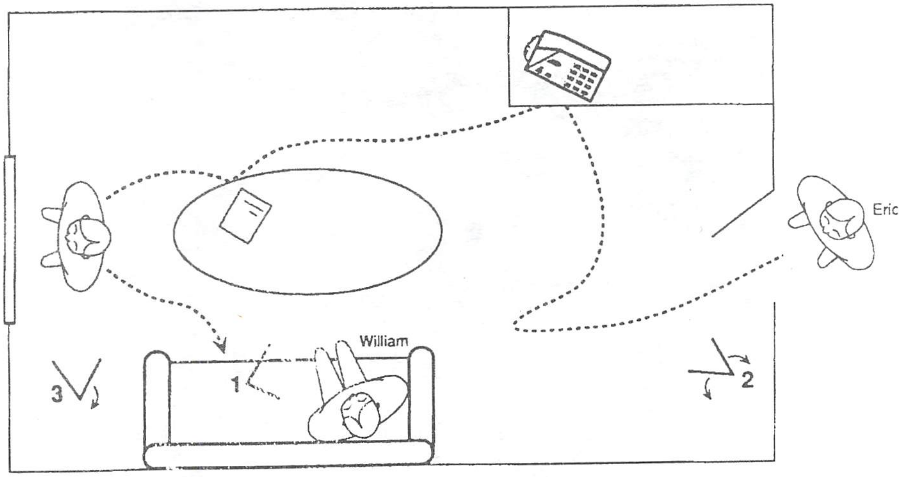
الشكل ٥ ـ ٣: لقطة واسعة ولقطتان قريبتان تكميليتان. لاحظ المسافة أمام كل من الشخصيتين فى اللقطة القريبة لكل منهما، وكيف أن ارتفاع ووضع كل منهما فى كادره يحاكى التكوين فى اللقطة الأساسية.



الشكل ٥ ـ ٤: فى فيلم "بيللى إيليوت"، صبى يتحمل سخرية أقرانه لكى يصبح راقصًا
الشخصيات تظهر لنا الكثير عن نفسها من خلال ما تفعله.

ACTION	SOUND
Fade in LS ruins of sanatorium. Camera pans left around buildings, stops with two small figures walking slowly.	Bird song, distant jet, sounds of distant softball players.
Cut to two pairs of feet walking on brick path, weeds growing up.	Fade in sound of elderly man coughing.
2S Sylvia and Aaron in profile.	Young Man's Voice: "Dad? Dad?"
POV shot residential building, windows broken.	Aaron: "This is where I came to see him ...
Telephoto shot of gutter with ferns growing against skyline.	... last. You know what he missed the most?"
	Sylvia: "Your mother?"
LS through ruined greenhouse, Sylvia and Aaron in BG.	Aaron: "No, his garden. His damned garden."
POV shot sapling growing up through broken glass roof.	Aaron: "Why did they let this place go? It used to be so beautiful."
CS Aaron's hand opening creaky gate.	Sylvia: "How long did you come here?"
WS enclosure with vegetable plots, one old man working in BG. Sylvia and Aaron enter shot from camera right.	Aaron: "Just over a year. He had a vegetable plot here. Towards the end I had to do everything for him."
	Sylvia: "That's how you became such a gardener?"
2S, Aaron looks off camera left, Sylvia follows his gaze.	Aaron: "I used to see that thing all the time while I was digging ...
POV shot, high chimney next to large building.	... It seemed to be waiting for him to die."
Neglected rock garden, pond dry with weeds growing out of cracks.	Aaron: "When I was a kid and Dad had left us, I used to try and hate him, but I never could. (Pause) Sylvie, it was a mistake to come back here."
Frontal 2S, Sylvia puts her arm around Aaron, who has become very sad.	

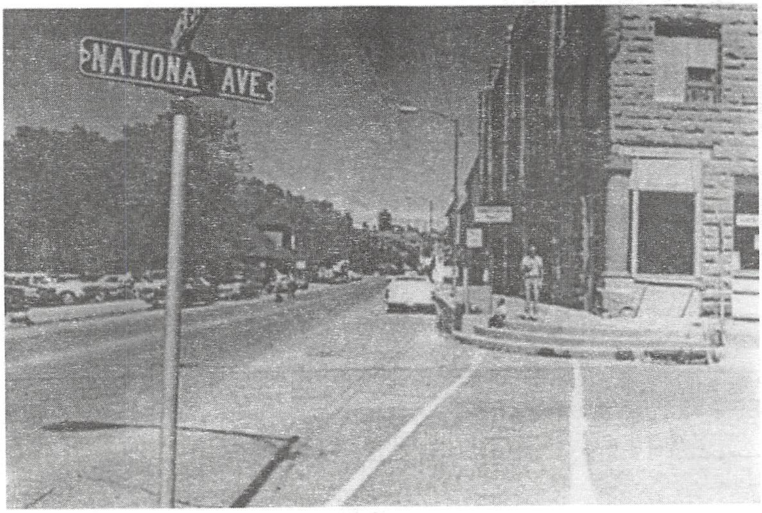
الشكل ٥ ـ ٥: فورمات الصفحة المنقسمة، المعروف أيضاً باسم فورمات السيناريو التليفزيوني.
الصورة تكون دائماً على اليسار، والصوت على اليمين.



الشكل ٥ ـ ٦: الخطة الأرضية تظهر دخول وحركة شخصية إيريك، وأوضاع الكاميرا المطلوبة لتغطية هذا الفعل.



الشكل ٥ ـ ٧: ببراعة، يبنى فيلم "النصل المعلق" عالم الشخصية الرئيسية المعاق ذهنياً كارل.



الشكل ٥ ـ ٨: مشهد بإضاءة من المقام العالى، باستخدام إضاءة قوية عاكسة، وتناقض حاد. لاحظ تكوين العمق فى هذه اللقطة مع تسطيح الصورة فى الشكل ٥ ـ ٩.



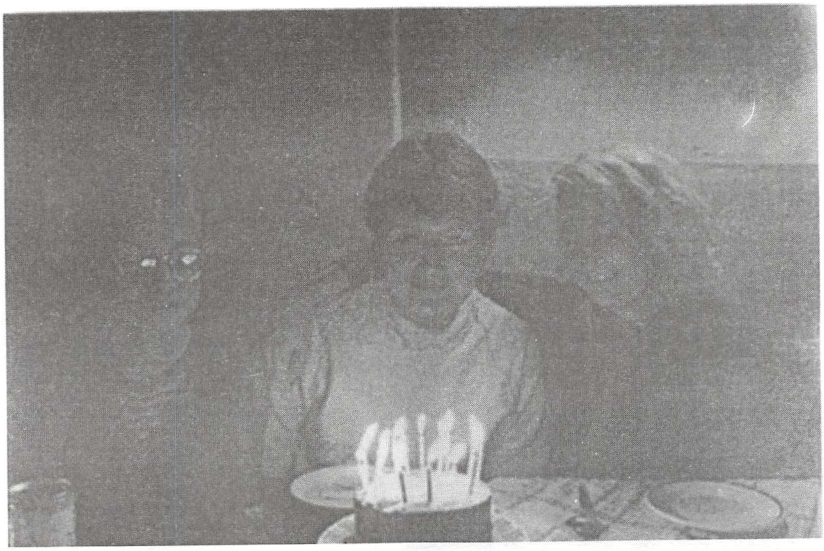
الشكل ٥ ـ ٩: مشهد من المقام المنخفض مضاء من الخلف، لذلك يظهر الشخص فى سيلويت أمام الدخان المضىء فى الخلفية.



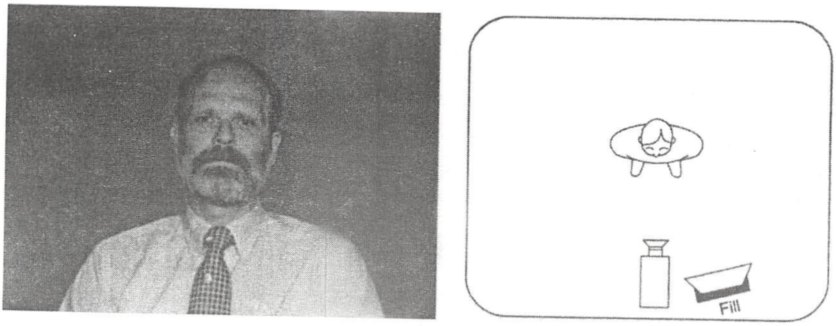
الشكل ٥ ـ ١٠: مشهد من المقامية المتدرجة، وهو ذو تناقض منخفض لأن مقام الضوء منتشر بواسطة ضباب الصباح.



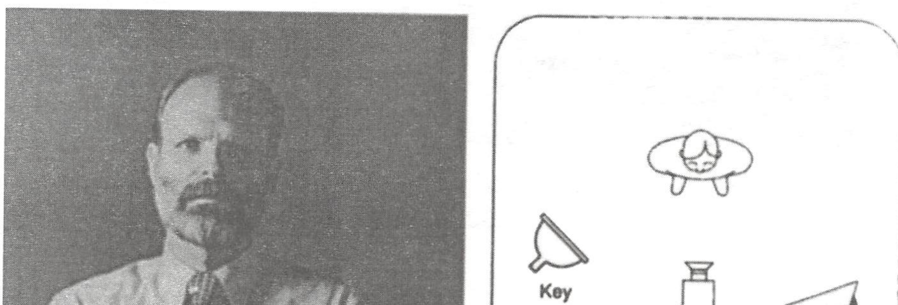
الشكل ٥ ـ ١١: صورة ذات تناقض حاد، مع القليل جداً من النغمات المتوسطة بسبب الإضاءة الخلفية وعدم وجود ضوء مالئ.



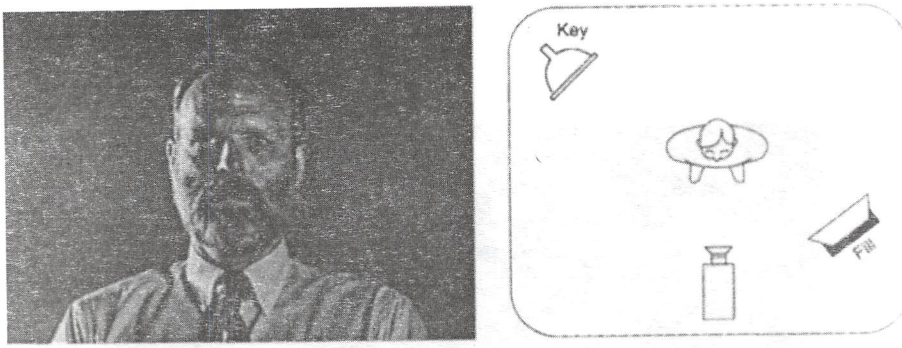
الشكل ٥ ـ ١٢: الضوء هو أى مصدر للإضاءة تمكن رؤيته فى الكادر، مثل شموع عيد الميلاد تلك. الضوء القادم من المكان يمنع الخلفية من أن تكون فى ظلام كامل.



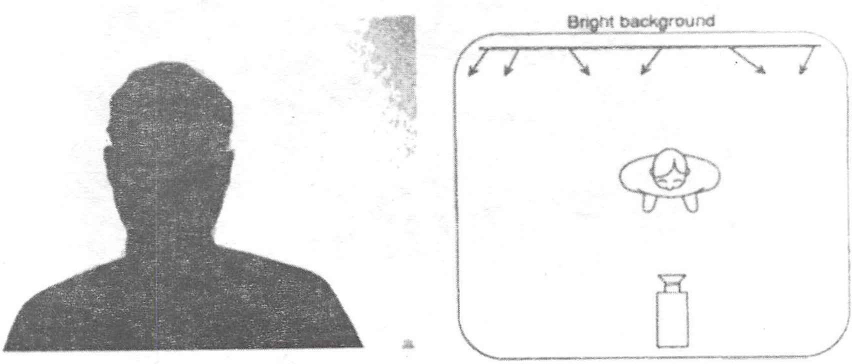
الشكل ٥ ـ ١٣: الضوء الأمامى يسطِّح الموضوع ويقلل من درجة الاهتمام على الوجه. معظم الصور الفوتوغرافية الملتقطة بضوء الفلاش تكون الإضاءة فيها أمامية وفاترة.



الشكل ٥ ـ ١٤: الضوء العريض يضىء مساحة عريضة من الوجه، ويُظهر الرأس مستديراً وذا زوايا. وبسبب أن الإضاءة يمكن التلاعب بها فإنها قد تعطى العديد من المعانى.



الشكل ٥ ـ ١٥: الإضاءة الضيقة تضىء فقط مساحة ضيقة من الوجه. المزيد من الضوء المالئ يستخدم هنا أكثر من الشكل ٥ ـ ١٢، والتأثير درامى تماماً.



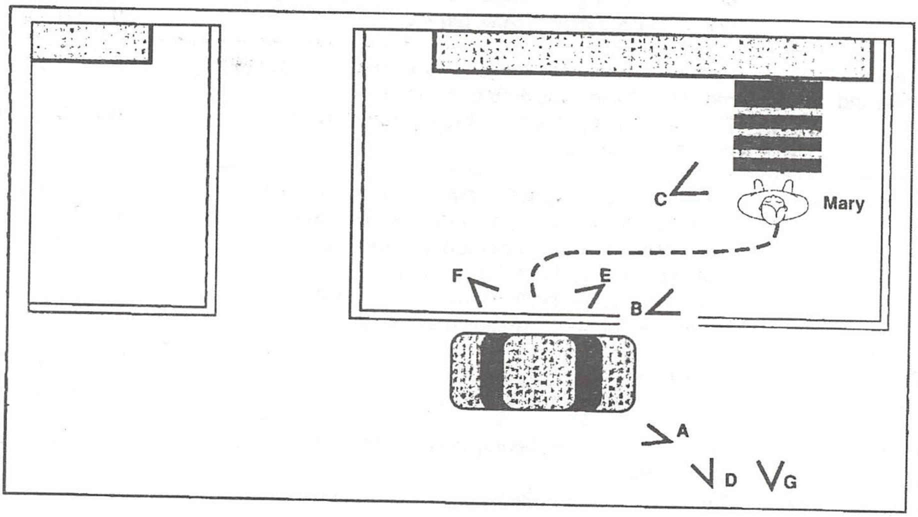
الشكل ٥ ـ ١٦: السيلويت: كل الإضاءة من الخلفية، ولا شىء منها يسقط على الوجه.



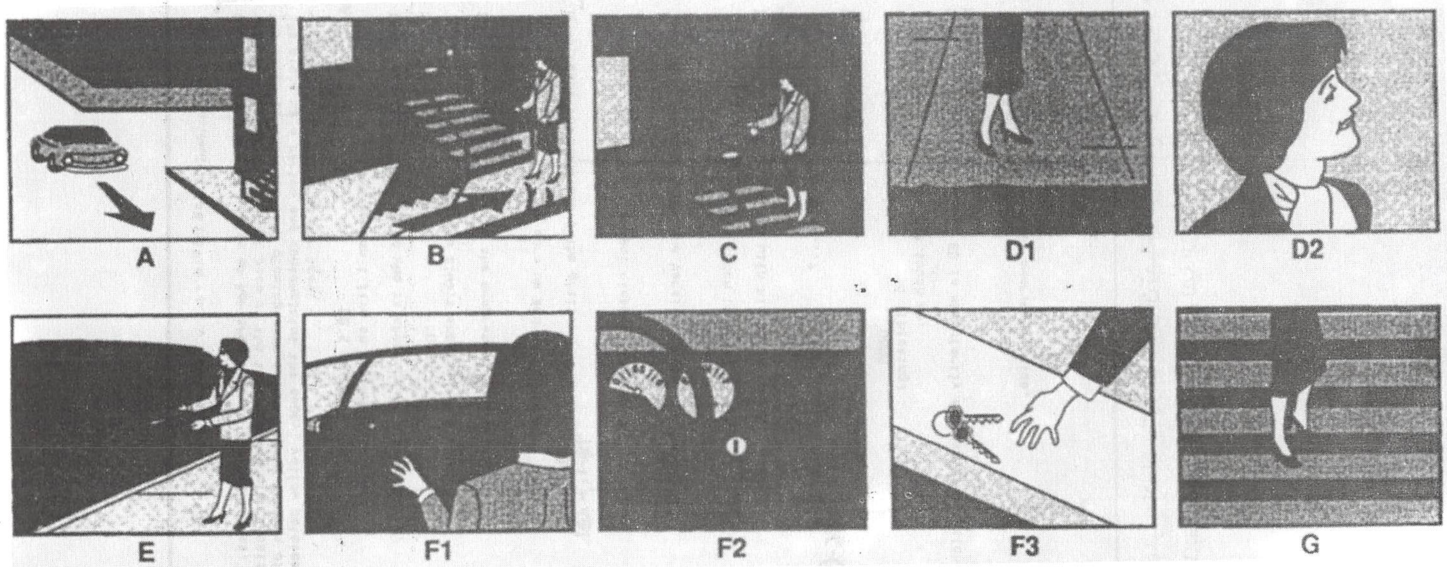
الشكل ٥ ـ ١٧: فيلم «المواطن كين» مشهور بالتصوير الثورى لجريج تولاند، باستخدام التصوير بالبؤرة العميقة.

ASSESSMENT 6-1A, B (EDITING)		
Editing	Action match cuts are smooth and natural-looking.	0 1 2 3 4 5
	Uses match cuts on major moments of action to bridge shots wherever possible.	0 1 2 3 4 5
	Match cuts between two sizes of same action, use an image size change large enough to make a natural-looking cut. (If size change is too small, it looks like a messy jump cut.)	0 1 2 3 4 5
	Rhythm of footsteps is perfectly matched.	0 1 2 3 4 5
	Cutting from angle to angle feels natural and motivated.	0 1 2 3 4 5
	Overall editing rhythm feels natural.	0 1 2 3 4 5
Camera operating	Camera movements are so smooth they seem entirely motivated by the subject's movements.	0 1 2 3 4 5
	Pans and tilts sync with motivating action, neither ahead nor behind.	0 1 2 3 4 5
Composition	Camera height is varied to create interesting angles.	0 1 2 3 4 5
	Framing and composition on static shots is excellent.	0 1 2 3 4 5
	Compositions create maximum perspective and depth.	0 1 2 3 4 5
	Lead space ahead of subject is well judged.	0 1 2 3 4 5
	Compositional proportions around subject are maintained between images of different sizes.	0 1 2 3 4 5
Blocking	Screen direction of subject remains logical.	0 1 2 3 4 5
	Camera does not cross the line.	0 1 2 3 4 5
Human presence and continuity	Actor looks so unself-conscious that footage could pass for documentary.	0 1 2 3 4 5
	Nature and speed of actions are consistent from angle to angle.	0 1 2 3 4 5
	Mood changes and development make a character of compelling interest.	0 1 2 3 4 5
	Where actors come from and where they are going are interestingly suggested by acting, props, costuming, etc.	0 1 2 3 4 5
Dramaturgy	Sequence has a natural and satisfying arc of development and conclusion.	0 1 2 3 4 5
	TOTAL	________

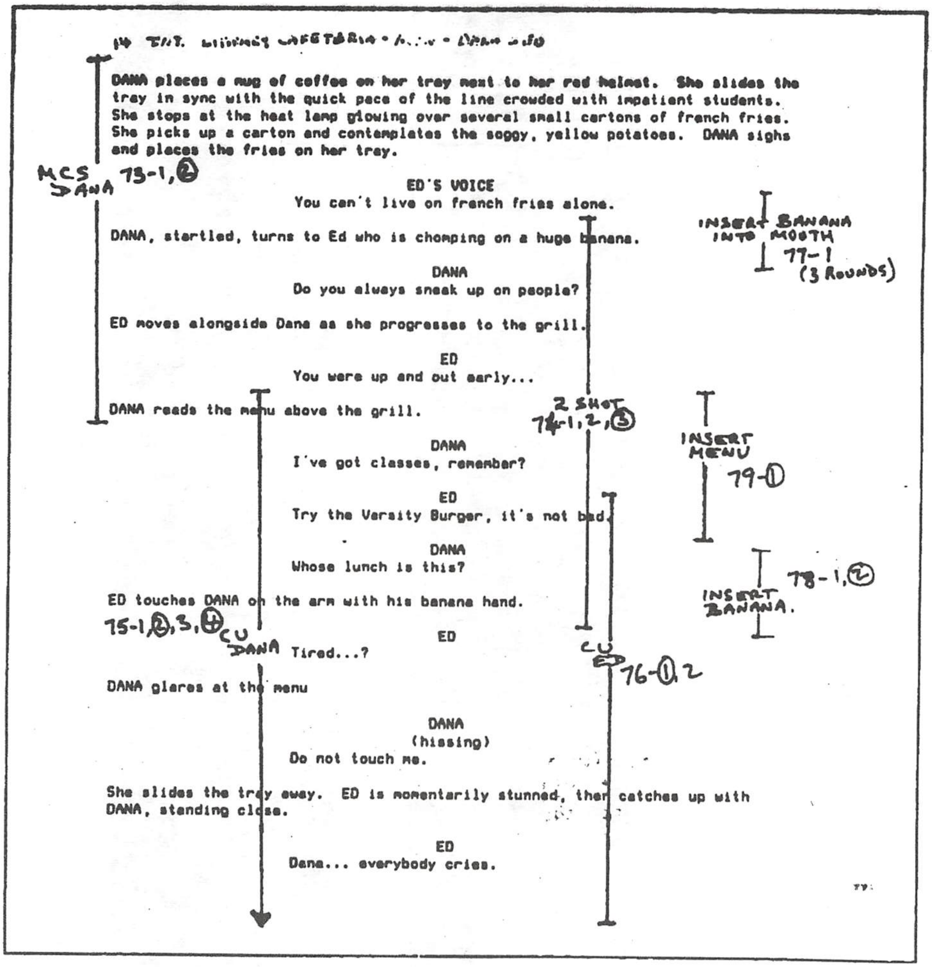
الشكل ٦ - ١: عينة من تقييم النتائج من المشروعين ٦ - ١ أ، ب.



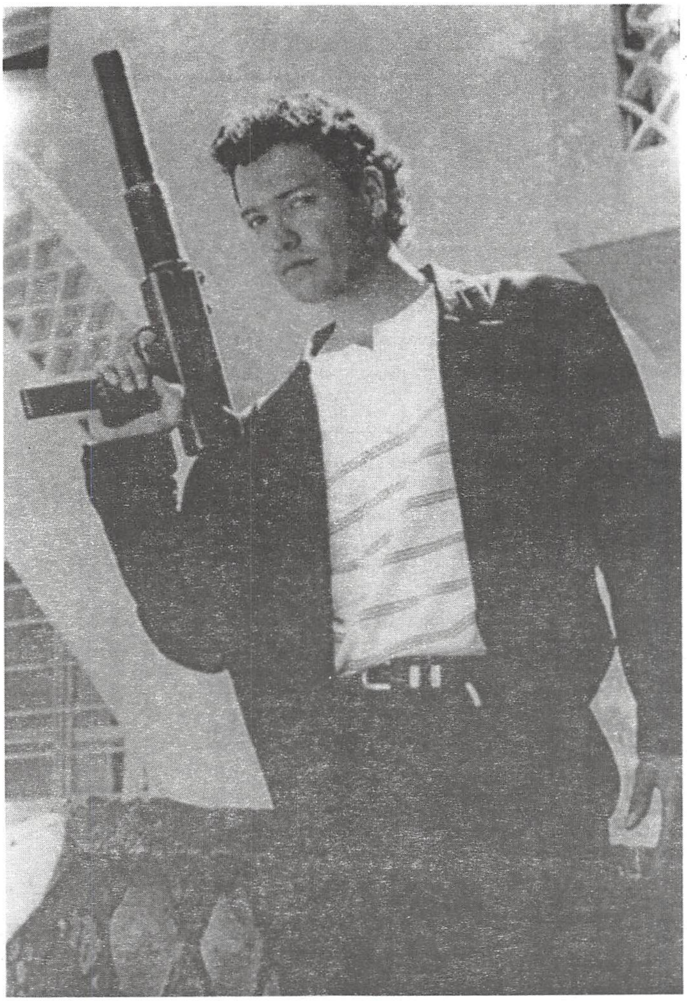
الشكل ٦ ـ ٢: عينة من الخطة الأرضية تصور "مشهد مارى". أوضاع الكاميرا مرقمة من A حتى G.



الشكل ٦ ـ ٣: كادرات لوحات القصة تُظهر إعدادات زوايا الكاميرا المختلفة للشكل ٦ ـ ٢.



الشكل ٦ - ٤: سيناريو وعليه علامات تُظهر ما تنوى أن تصنعه من قطع مونتاجى وتداخل، بما يسمح بمطابقة الحدث والأنواع الأخرى للبدائل المونتاجية.



الشكل ٧ - ١: الفيلم القصير «المغنون الجوالون - إيل مارياشى» الذى بدأ به روبرت روديجرز حياته الفنية كمخرج.

11. INT. LIBRARY CAFETERIA. NOON. DANA & ED

DANA places a mug of coffee on her tray next to her crash helmet. She slides the tray in sync with the quick pace of the line crowded with impatient students. She stops at the heat lamp glowing over several small cartons of french fries. She picks up a carton and contemplates the soggy yellow potatoes. DANA sighs and places the fries on her tray.

ED'S VOICE
You can't live on French fries alone.

DANA turns startled to find ED next to her chomping on a huge banana.

DANA
Do you always sneak up on people?

ED moves alongside DANA as she progresses to the grill.

ED
You were up and out so early ...

DANA reads the menu above the grill.

DANA
I've got classes, remember?

ED
Try the Varsity Burger, it's not bad.

DANA
Whose lunch is this?

ED touches DANA on the arm with his banana hand.

ED
Tired?

DANA glares at the menu.

DANA (hissing)
Do not touch me.

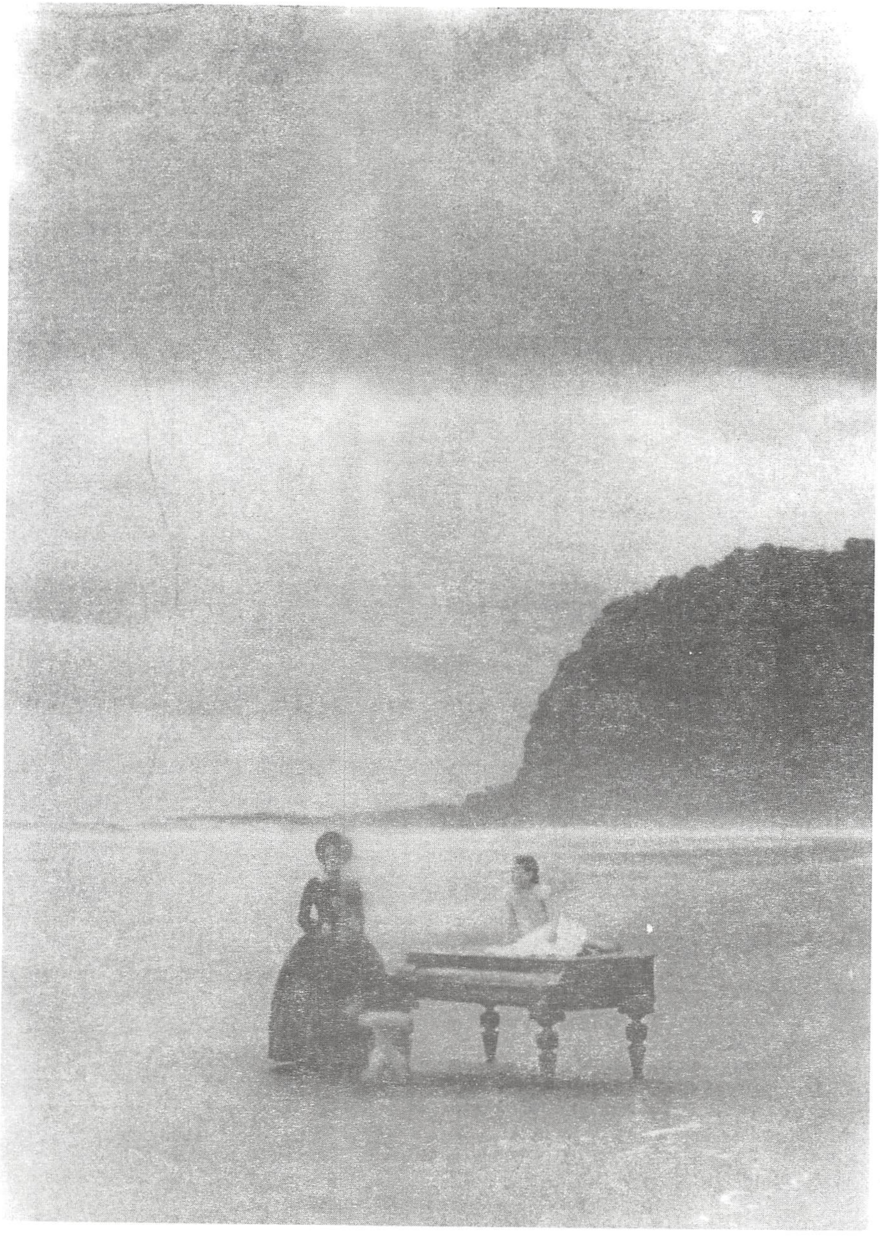
She slides the tray away. ED is momentarily stunned, then catches up with her again, standing close.

ED
Dana ... everybody cries.

الشكل ٧ ـ ٢: صفحة من سيناريو لم يتم إنتاجه، بعنوان "ليلة طويلة جداً" من تأليف لينيز بيون.



الشكل ٧ - ٤: فى فيلم «باريس تكساس» تخلق الصحراء تقابلاً مع الحالة الداخلية القاحلة والضائعة للبطل ترافيس.



الشكل ٧ ـ ٥: فى فيلم "البيانو" مقدمة منطقية درامية قوية. امرأة بكماء وطفلتها تصلان فى القرن التاسع عشر إلى نيوزيلندا، وليس معهما إلا بيانو.



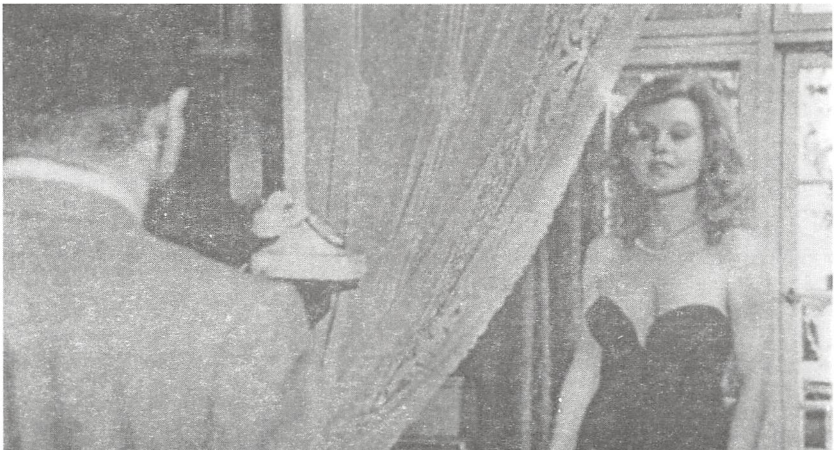
الشكل ١٠ ـ ١: تم تطوير سيناريو فيلم «صرخات وهمسات» من ملاحظات المخرج، والارتجال فى العمل مع الممثلين.



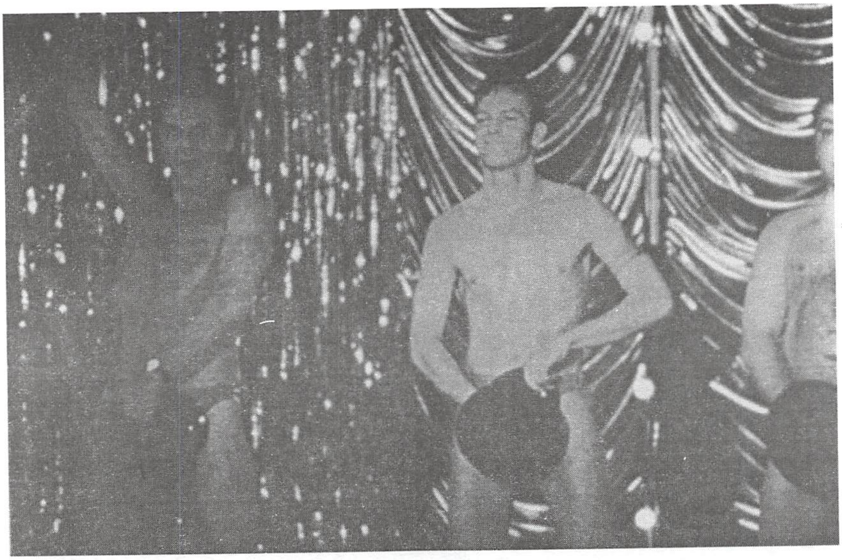
الشكل ١٠ ـ ٢: فيلم «آمال عالية» كوميديا تدور حول الشخصية، وهو عن الناس الذين يناضلون من أجل التكيف مع ظروف تزداد صعوبة.



الشكل ١٠ ـ ٣: فيلم «امرأة تحت التأثير»، «كانت العاطفة مرتجلة، لكن سطور الحوار مكتوبة».



الشكل ١٠ ـ ٤: فى فيلم «زواج ماريا براون»، خلق فاسبندر تاريخاً تهكمياً لألمانيا بعد الحرب، من خلال الحياة الانتهازية لبطلته.



الشكل ١٠ ـ ٥: فيلم «عرايا»، الفيلم الكوميدى شديد النجاح، حيث يقرر عمال مصنع الأخشاب البحث عن عمل جديد كراقصى استربتيز.



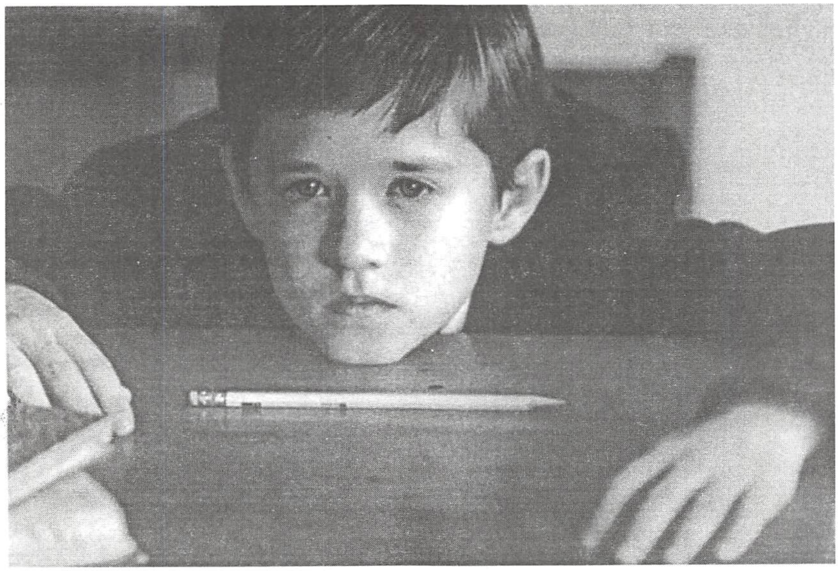
الشكل ١١ ـ ١: لارس فون تيرير، عضو مؤسس فى الجماعة السينمائية الدنماركية المبدعة دوجما ٩٥.



الشكل ١٢ ـ ١: فى فيلم «أليس فى المدن» صحفى يضطر إلى مساعدة طفلة مهجورة فى التاسعة من العمر، وهى تبحث عن منزل جدتها.



الشكل ١٢-٢: مثل أفلام التمان الأخرى، فإن فيلم «جوسفورد بارك» يستكشف العلاقات وسلم أهميتها، فى زاوية خاصة فى المجتمع.



الشكل ١٢ ـ ٣: فيلم «الحاسة السادسة» يؤسس لعالمه القوى من خلال عينى الطفل الذى يعانى.



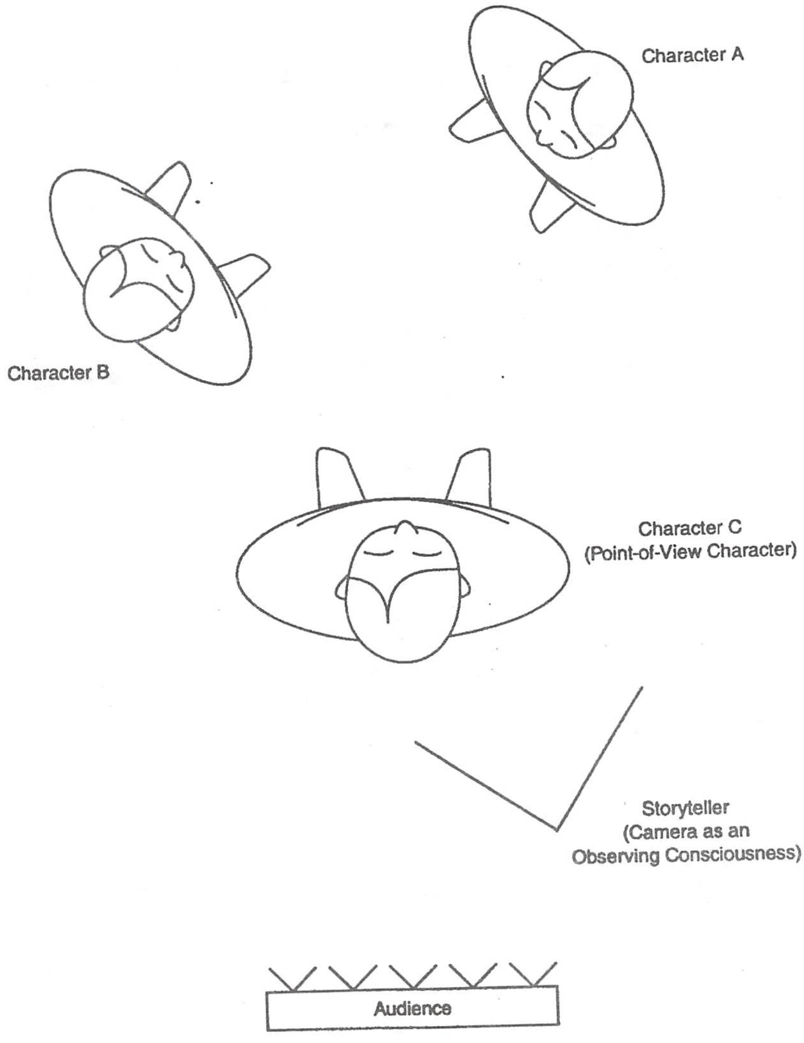
الشكل ١٢ ـ ٤: فيلم «لغز كاسبارو هاوزر» يحكى عن رجل استولى عليه الخوف وقد ظهر ذات مرة فى سوق بألمانيا، بلا لغة أو معرفة بالبشر.



الشكل ١٢ ـ ٥: يحاول المحققون فى فيلم «المواطن كين» تجميع الهوية العاطفية لرجل الصحافة القوى بعد وفاته.



الشكل ١٢ ـ ٦: يستكشف فيلم «كل شىء عن أمى» كيف أن التعاطف والولاء يتطوران بين حليفين غير متشابهين.



الشكل ١٢ - ٧: رسم تخطيطى يوضح الشخصيات، ووجهة نظر الشخصية، وراوى القصة، والمتفرج.



الشكل ١٣ ـ ١: كقصة عن صداقة بين بطلتين من نفس الجنس، فإن فيلم «ثيلما ولويز» ينتمى إلى نمط فيلم الصداقة والصحبة.



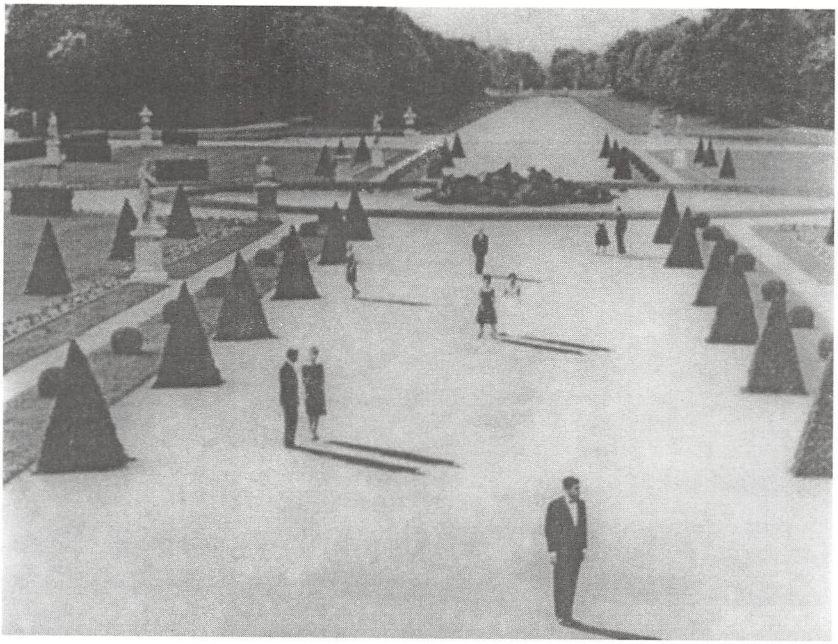
الشكل ١٣ ـ ٢: «قائمة شيندلر»، واحدة من القصص التى اكتُشفت حول فترة الوحشية والعار.



الشكل ١٤ ـ ١: فيلم «أميلى» حكاية أخلاقية، كما أن المخرج جونيه ينظر بحب إلى الماضى وسينما الموجة الفرنسية الجديدة.



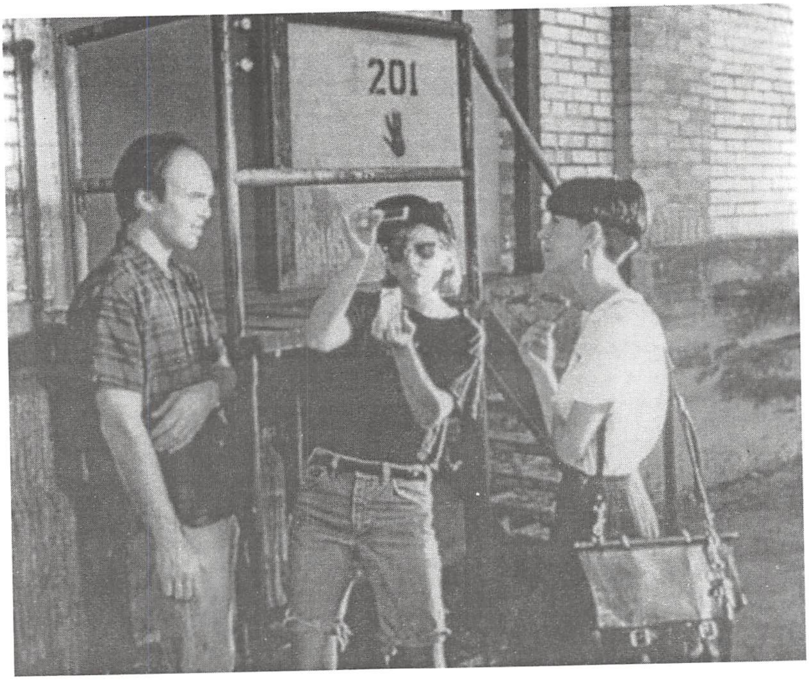
الشكل ١٤ ـ ٢: فى فيلم «هيروشيما حبيبى» يؤسس رينيه لانبهار دائم بقيام الذاكرة الإنسانية بالحذف والتحريف.



الشكل ١٤ - ٣: فى فيلم «العام الماضى فى مارينباد» قام ألان رينيه بالذهاب إلى آخر مدى بهوسه بمتاهة الوعى الإنسانى.



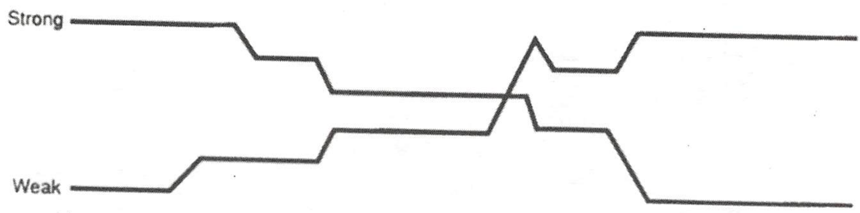
الشكل ١٤ - ٤: فى فيلم هارولد راميس بالغ الابتكار «يوم الخنزير الأرضى»، مذيع النشرة الجوية التليفزيونية الذى يواجه إعادة متكررة لأحداث اليوم نفسه.



الشكل ١٤ ـ ٥: حياة الشخصيات فى فيلم "المتسكعون" ليس فيها قوة دفع مستمر مرتبطة بفكرة رئيسية فى الحبكة.



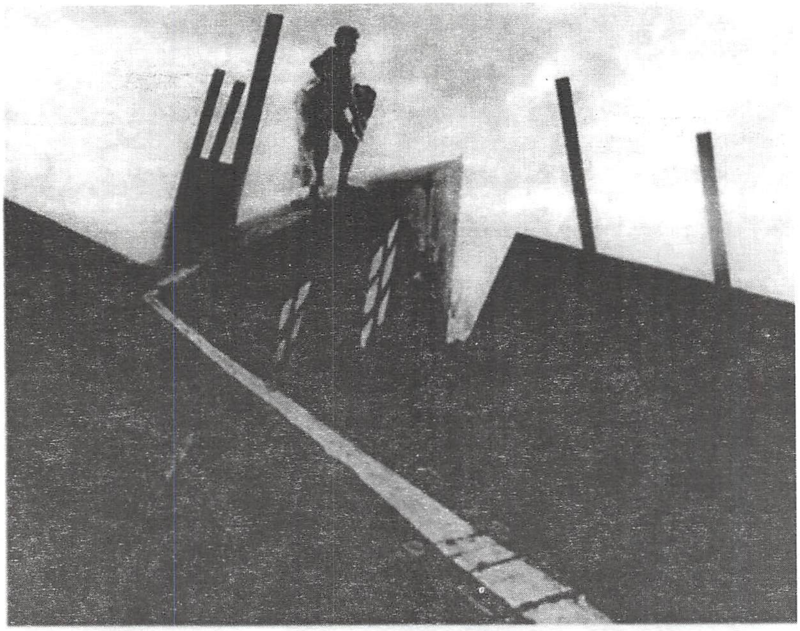
الشكل ١٤ ـ ٦: فى فيلم «فوريست جامب»، يبدو أن الأقدار تحمى الإنسان الذى لا يعرف الرياء والنفاق.



شكل ١٤ ـ ٧ رسم توضيحى لمسار شخصية بدأت ضعيفة فى علاقتها مع شخصية قوية.



الشكل ١٥ ـ ١: لأن فيلم «النمر الرابض، تنين مختبئ» بعيد فى الزمان والمكان، فإننا نقبل بسهولة عالمه السحرى الأوبرالى.



الشكل ١٥ - ٢: فيلم روبرت فينيه «مقصورة الدكتور كاليجارى» يعتمد على تجارب الفنون التصويرية التشكيلية فى تلك الفترة.



الشكل ١٥ - ٣: «برتقالة آلية» فيلم يدين بجذوره للتعبيرية الالمانية فى بدايات القرن العشرين.



الشكل ١٥ - ٤: يخلق فيلم «أمريكى فى باريس» مدينة رومانسية لقصص الحب من خلال ديكورات مسرحية صريحة.



الشكل ١٥ - ٥: فيلم «النفور» لبولانسكى يشدنا إلى معايشة أوهام وضلالات فى عقل ينحدر إلى الجنون.



الشكل ١٥ ـ ٦: تم تصميم وتصوير فيلم «مظلات شيربورج» على نحو فائق، وهو يحكى قصة حب وفقدان فى مدينة فرنسية صغيرة على الساحل. وهو بلا جهد يجمع بين الرقص، والقصة، والحوار الذى يتم غناؤه.



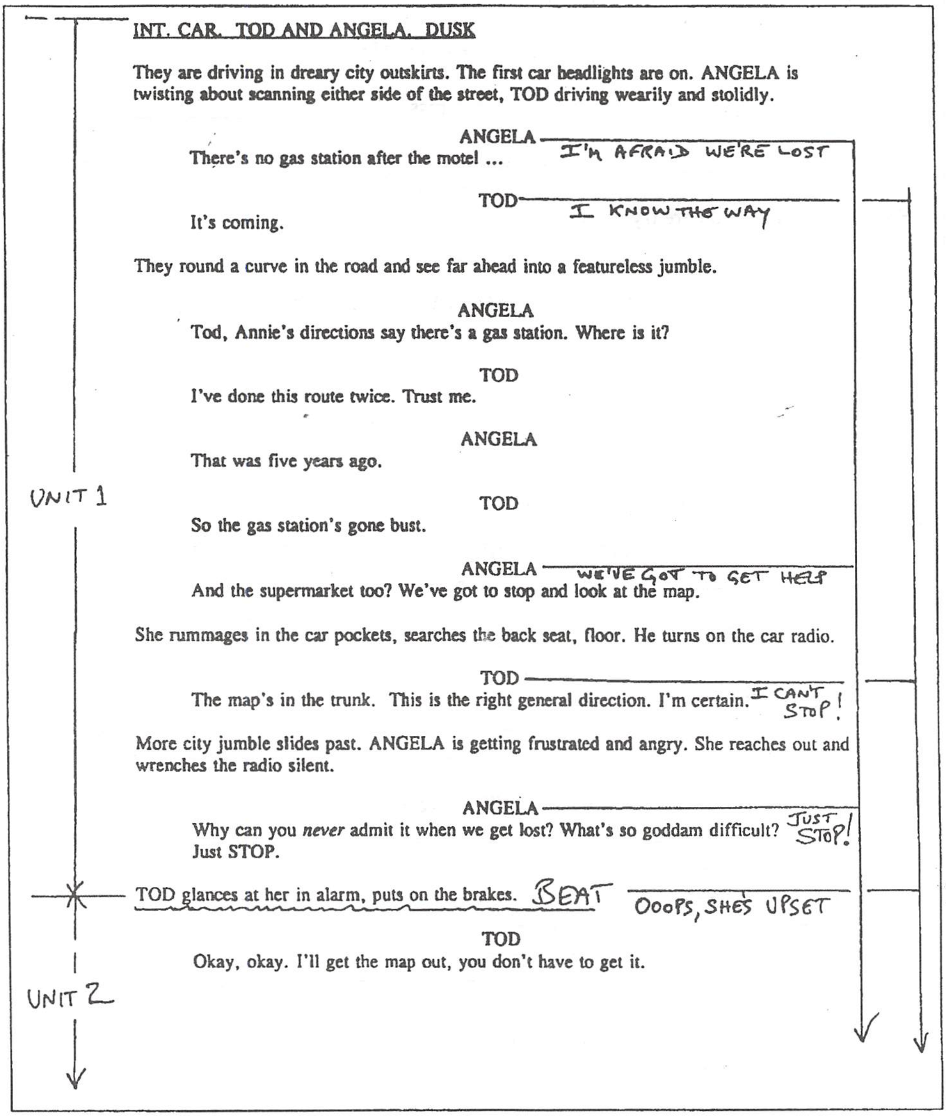
الشكل ١٥ـ ٧: العشاق وسط الظلام الذى يحمل تهديداً فى فيلم كوكس «الصبار»



الشكل ١٦ ـ ١: صديقتان تكتشفان أنهما تلعبان نفس الدور فى دراما تسللا إليها، فى فيلم جاك ريفيت «سيلين وجولى تذهبان للنزهة بالقوارب»



الشكل ١٦ ـ ٢: فيلم «مولان روج!» يدين فى حريته السردية السريالية لتقنيات الاغتراب المسرحية عند برتولت بريخت.



INT. CAR. TOD AND ANGELA. DUSK

They are driving in dreary city outskirts. The first car headlights are on. ANGELA is twisting about scanning either side of the street, TOD driving wearily and stolidly.

ANGELA
There's no gas station after the motel ...

TOD
It's coming.

They round a curve in the road and see far ahead into a featureless jumble.

ANGELA
Tod, Annie's directions say there's a gas station. Where is it?

TOD
I've done this route twice. Trust me.

ANGELA
That was five years ago.

TOD
So the gas station's gone bust.

ANGELA
And the supermarket too? We've got to stop and look at the map.

She rummages in the car pockets, searches the back seat, floor. He turns on the car radio.

TOD
The map's in the trunk. This is the right general direction. I'm certain.

More city jumble slides past. ANGELA is getting frustrated and angry. She reaches out and wrenches the radio silent.

ANGELA
Why can you *never* admit it when we get lost? What's so goddam difficult? Just STOP.

TOD glances at her in alarm, puts on the brakes.

TOD
Okay, okay. I'll get the map out, you don't have to get it.

الشكل ٢٠ ـ ١: صفحة سيناريو تحتوى على العناوين التى تحدد النبضة ومراحلها داخل الوحدة الدرامية الأولى.

AUDITION INFORMATION

Auditioning ____________(date) for ____________________________ (Production)

(Please print legibly)

Name____________________________ Address____________________________

____

Phone ______________________(home) ________________________(work)

______________________(cell) email:________________________

Role(s) for which you are trying out________________________________

STAGE OR FILM EXPERIENCE

__________(date)____

__________(date)____

__________(date)____

__________(date)____

__________(date)____

__________(date)____

__________(date)____

SPECIAL INTERESTS, SKILLS, VOLUNTARY WORK:

__________(date)____

__________(date)____

__________(date)____

__________(date)____

__________(date)____

__________(date)____

__________(date)____

REFERENCES & OTHER NOTES

____

____

____

____

____

____

____

____

____

____

Continue on back

الشكل ٢١ ـ ١: نموذج مقترح لطلب اختبار الأداء.



الشكل ٢١ ـ ٢: للممثلين سرعات مختلفة فى تطور الأداء. فيليب ليوتار فى فيلم «وسط العالم».

Scene	Location	Script Pages	Catherine	Isabella	John Thorpe	Henry Tilney	James Morland	Eleanor	Mrs. Allen	General Tilney	Mrs. Thorpe	CHARACTERS PER SCENE
1	The Dance	1-2	✓						✓			2
2	Lower Rooms	2-6	✓			✓						2
3	Pump Room	6-7		✓							✓	2
4	Mrs. Allen's	7-13	✓	✓	✓		✓					4
5	Pump Room	13-20	✓	✓		✓	✓	✓				5
6	Mrs. Allen's	20-24	✓	✓	✓		✓		✓			5
7	On the Journey	24-25	✓		✓		✓					3
8	At the Theater	25-27	✓			✓			✓			3
9	Mrs. Allen's	27-30	✓	✓	✓		✓	✓		✓		6
10	Out Walking	30-35	✓			✓		✓				3
11	Mrs. Allen's	35-37	✓	✓								2
12	In the Street	37-40	✓		✓							2
13	At the Tilneys'	40-41	✓					✓		✓		3
14	Mrs. Allen's	41-43	✓	✓								2
	NUMBER OF SCENES PER CHARACTER		13	7	5	4	5	4	3	2	1	

الشكل ٢٢ ـ ١: تحليل نموذجي للمشاهد والشخصيات في جدول يوضح: الشخصيات، ومكان التصوير، وصفحة السيناريو في كل مشهد.

STORY LINE OR EDITING ANALYSIS

Date____________ Page#________
Intended Length________________

Production title______________________________

=======================================

Seq #		
Seq #____	Seq tag title____________ Action ____________	Contributes ____________
Seq #____	Seq tag title____________ Action ____________	Contributes ____________
Seq #____	Seq tag title____________ Action ____________	Contributes ____________
Seq #____	Seq tag title____________ Action ____________	Contributes ____________
Seq #____	Seq tag title____________ Action ____________	Contributes ____________
Seq #____	Seq tag title____________ Action ____________	Contributes ____________
Seq #____	Seq tag title____________ Action ____________	Contributes ____________

الشكل ٢٢ ـ ٢: جدول تحليل السيناريو أو المونتاج.

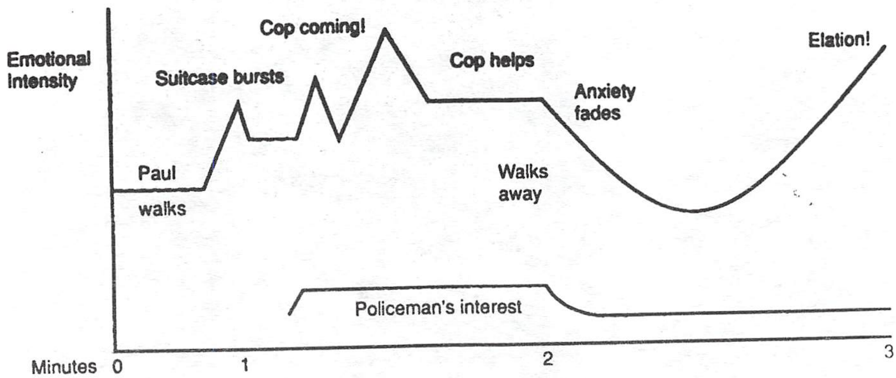
STORY LINE OR EDITING ANALYSIS FORM Page 1

Production title "A Night So Long" Length 58 mins

Editor MURRAY TYNDALL Date 9 / 01 / 2002

Sequence definition (brief line title)	Sequence's contribution to the film's developing "argument."
Seq. # 1 BAR SEQ: ED PRESSES HIS COMPANY ON DANA	Contributes: ESTABLISHES ED'S & DANA'S CHARACTERISTICS AND THE SPARRING TO COME. HE PROMISES TO KEEP THEIR RELATIONSHIP PLATONIC Length 3 mins 10 secs
Seq. # 2 GARAGE SEQ: DANA SHOWS ED HER MOTORCYCLE. EACH PROBES THE OTHER'S BACKGROUND	Contributes: MORE CHARACTER DETAILS THAT BOTH LOVE COUNTRY MUSIC & THAT EACH CAN BE SENTIMENTAL Length 5 mins 35 secs
Seq. # 3 LEN'S APARTMENT: DANA VISITS OLD BOYFRIEND, MAKES LOVE WITH HIM, REALIZES IT'S A MISTAKE	Contributes: DANA TRIES (AND FAILS) TO HAVE DISCONNECTED SEX AND REALIZES THAT ED IS A FORCE IN HER LIFE Length 4 mins 15 secs

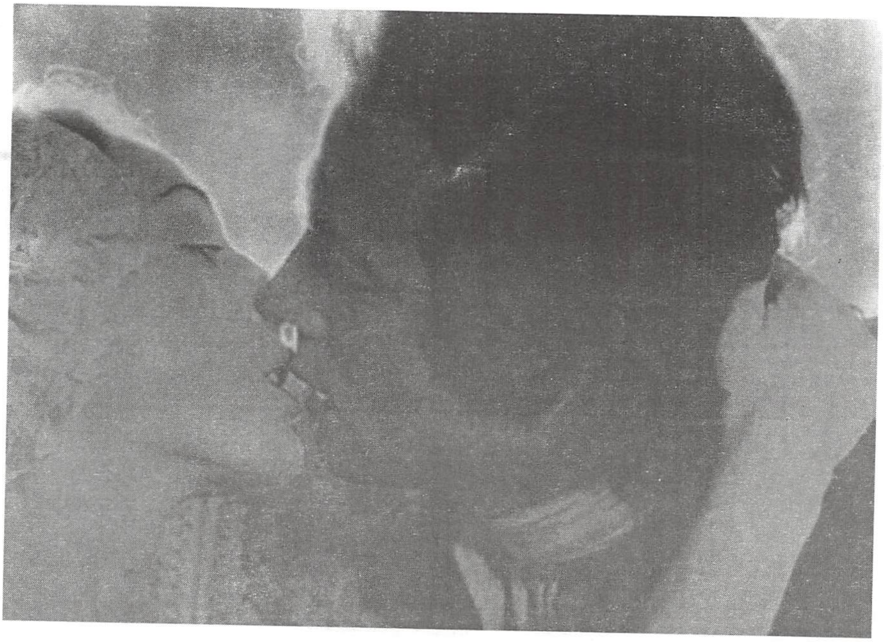
الشكل ٢٢ - ٣: نموذج لتخطيط وحدة، بتحليل جزء من السيناريو.



الشكل ٢٢ - ٤: رسم تخطيطى يصور تغيرات حدة المشاعر خلال التفاعل بين شخصيتين.



الشكل ٢٤ - ١: الممثل إيدن كوين فى فيلم «رمشة عين»، قضى وقتًا مع المحققين فى شيكاغو قبل أن يلعب دور محقق.



الشكل ٢٦ ـ ١: فيلم «باري ليندون» يعيد على نحو دقيق الفترة التاريخية للفيلم فى القرن الثامن عشر حول تقدم شخص خليع فى طبقات المجتمع.



الشكل ٢٦ ـ ٢: كل المكان، والأزياء، والإكسسوار، فى فيلم «جمال أمريكى»، تقدم تعليقاً هجائياً على حياة الضواحى فى أمريكا.



الشكل ٢٦ ـ ٣: فى فيلم «شوكولا»، تفتح فيان محلاً فى قرية فرنسية محافظة، ويرفضها أهل هذه القرية فى البداية.

SHORT BUDGET ESTIMATE FORM

1. Production & Personnel Details

Working Title:________________________________Length______mins______secs

*Producer*______________________Tel: ____________(h)______________(w)
Street Address______________________________City ____________________
State/Postcode__________________Email___________@____________________

Director ______________________Tel: ____________(h)______________(w)
Street Address______________________________City ____________________
State/Postcode__________________Email___________@____________________

*Cinematographer*________________Tel: ____________(h)______________(w)
Street Address______________________________City ____________________
State/Postcode__________________Email___________@____________________

*Sound*__________________________Tel: ____________(h)______________(w)
Street Address______________________________City ____________________
State/Postcode__________________Email___________@____________________

*Editor*_________________________Tel: ____________(h)______________(w)
Street Address______________________________City ____________________
State/Postcode__________________Email___________@____________________

Other___________________________Tel: ____________(h)______________(w)
Street Address______________________________City ____________________
State/Postcode__________________Email___________@____________________

Project stage is: Preproduction Production Postproduction
Format (circle one): Betacam, Digital Betacam, MiniDV, DVCAM, 16mm, 35mm, Other_______
Premise:____
____
____

Thematic focus:____
____
____
____

الشكل ٢٧ ـ ١: نموذج قصير لتقدير الميزانية لاحظ أرقام أقصى التقديرات وأدناها. كما أن هناك نسبة مئوية للطوارئ قد أضيفت إلى المجموع لكى تسمح بما هو غير متوقع.

2. Above the Line Costs

	High	Low
Screenplay	$_____	$_____
Story rights	$_____	$_____
Producer's fee	$_____	$_____
Director's fee	$_____	$_____
Principle actors' fees	$_____	$_____
Travel	$_____	$_____
Accommodation	$_____	$_____
Phone	$_____	$_____
Rehearsal	$_____	$_____
Hospitality	$_____	$_____
Other (______________________)	$_____	$_____
Other (______________________)	$_____	$_____
TOTAL	$_____	$_____

3. Below the Line Costs

	High	Low
Art Dept:		
Salaries _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Sets	$_____	$_____
Props & Costumes	$_____	$_____
Makeup & Hairdresser _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Production Dept:		
Production manager _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Assistant directors _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Camera Dept:		
Director of photography _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Camera assistant 1 _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Camera assistant 2 _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Gaffer _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Electrician _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Other__________ _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Sound Dept:		
Sound recordist _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Boom operator _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Other__________ _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Artistes		
Nonprincipal talent (See 4a below for itemization)	$_____	$_____
Stand-ins _____ for _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Crowd _____ for _____ days at $_______ per day	$_____	$_____
Personnel		
Accommodation	$_____	$_____
Social Security contributions	$_____	$_____
Living expenses _____people for _____days @ $_____ per day	$_____	$_____

تابع الشكل ٢٧ ـ ١

Equipment:

	High	Low
Camera equipment (See 5a below for itemization)........	$______	$______
Lighting equipment (See 5b below for itemization)........	$______	$______
Sound equipment (See 5c below for itemization)........	$______	$______
Materials (film & sound stock, cassettes, labs--see 5b itemization below).	$______	$______
Power........	$______	$______
Studio and location facility rentals........	$______	$______
Transport........	$______	$______
Catering........	$______	$______
Insurances........	$______	$______
Other (________________)........	$______	$______
Other (________________)........	$______	$______
Other (________________)........	$______	$______
TOTAL........	$______	$______

4. Itemization of Talent and Materials

a) *Talent*

		High	Low
________________	x ______days at $______ per day	$______	$______
________________	x ______days at $______ per day	$______	$______
________________	x ______days at $______ per day	$______	$______
________________	x ______days at $______ per day........	$______	$______
________________	x ______days at $______ per day	$______	$______
________________	x ______days at $______ per day	$______	$______
________________	x ______days at $______ per day........	$______	$______
________________	x ______days at $______ per day	$______	$______
	TOTAL........	$______	$______

b) *Materials*

Film camera raw stock	____ to ______ rolls of type______	@ $____	per roll	$______	$______
Videocassettes	____ to ______ type______	@ $____	each	$______	$______
Videocassettes	____ to ______ type ______	@ $____	each	$______	$______
Sound rec. raw stock	____ to ______ rolls of type______	@ $____	per roll	$______	$______
Develop	____ to ______ rolls of type______	@ $____	per roll	$______	$______
Workprint	____ to ______ rolls of type______	@ $____	per roll	$______	$______
Sound transfer	____ to ______ rolls of type______	@ $____	per roll	$______	$______
Video transfer	____ to ______ type cassettes____	@ $____	per hr.	$______	$______
Lab digitization	____ to ______ cassettes type____	@ $____	per hr.	$______	$______
	TOTAL........			$______	$______

FIGURE 27-1

(Continued)

تابع الشكل ٢٧ - ١

5. Equipment Itemization

		High	Low
a) **Camera** (film or video):			
Lenses	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Filters	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Tilt head	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Tripod/Baby legs, etc.	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Dolly & Tracks	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Magazines	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Changing bag (film)	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Clapper board	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Light meters	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Batteries	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Video monitor, etc.	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Other__________	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Other__________	type________for___ days at $____per day	$______	$______
	TOTAL..	$______	$______
b) **Lighting**:			
Quartz lamps	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Softlights	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Spots	type________for___ days at $____per day	$______	$______
PARs	type________for___ days at $____per day	$______	$______
HMIs	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Sun guns	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Stands	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Tie-in cables	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Clamps	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Gaffer equip.	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Other__________	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Other__________	type________for___ days at $____per day	$______	$______
	TOTAL..	$______	$______
c) **Sound:**			
Sound recorder	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Mikes: Gun	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Omni type	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Cardioid	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Lavalier	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Radio	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Mike cords	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Mixer board	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Headphones	type________for___ days at $____per day	$______	$______
Mike boom	type________for___ days at $____per day	$______	$______

تابع الشكل ٢٧ ـ ١

Other__________ type________for___ days at $____per day $______ $______
Other___ ______ type________for___ days at $____per day $______ $______
TOTAL.. $______ $______

6. Postproduction

		High	Low
Editor	______days at $______ per day	$______	$______
Assistant editor	______days at $______ per day	$______	$______
Editing equipment	______days at $______ per day	$______	$______
Foley studio	______days at $______ per day	$______	$______
Automatic dialogue replacement	______days at $______ per day	$______	$______
Composer	______days at $______ per day	$______	$______
Performers ________ for	______days at $______ per day	$______	$______
Music rights..		$______	$______
Sound editor	______days at $______ per day	$______	$______
Sound mix	______days at $______ per day	$______	$______
Titles..		$______	$______
Transfer magnetic master to optical..............................		$______	$______
Conform camera original..............................		$______	$______
Make first answer print..............................		$______	$______
Make first release print..............................		$______	$______

7. GRAND TOTAL

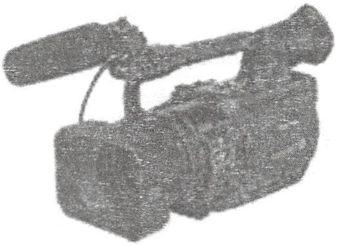
Above the line (Section 2)... $______ $______

Below the line (Section 3)................................ $______ $______
Below the line (Section 6)................................ $______ $______
Below the line subtotal Section 3 + Section 6.......... $______ $______
Add 10% of below-the-line costs as **contingency**......$______ $______
Subtotal **below-the-line + contingency**.................. $______ $______ → $______ $______

Legal.. $______ $______
Production office expenses.. $______ $______
Miscellaneous____ $______ $______
Miscellaneous____ $______ $______
Miscellaneous____ $______ $______
Other ____ $______ $______
Other ____ $______ $______
Other ____ $______ $______

GRAND TOTAL.................................... $______ $______

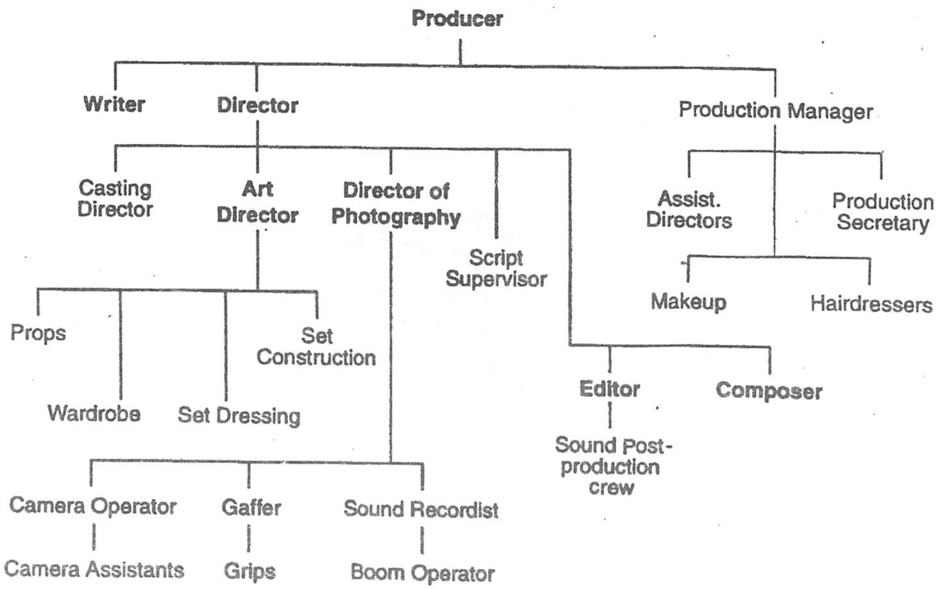
تابع الشكل ٢٧ ـ ١



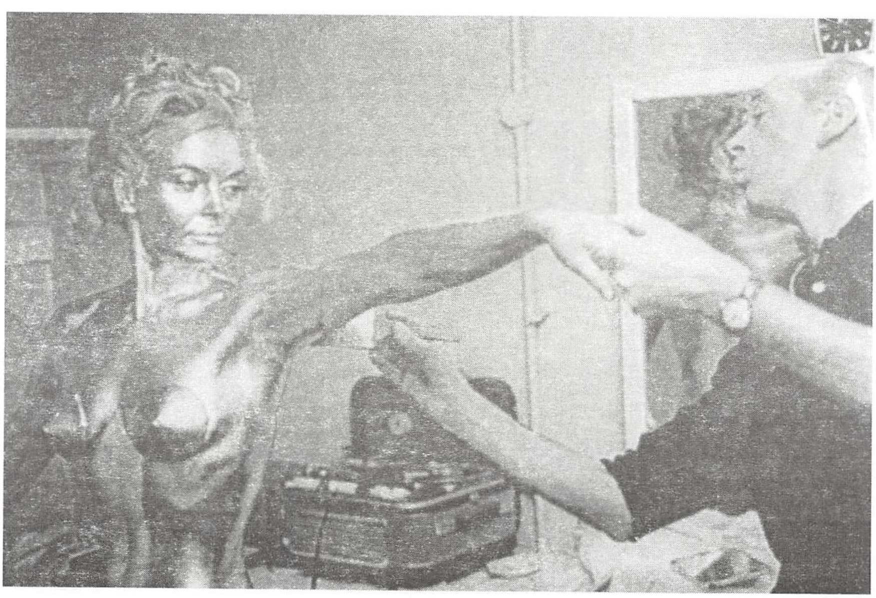
الشكل ٢٧ ـ ٢: الكاميرا متعددة الأنظمة باناسونيك AG - HVX200 تسجل شاشة عريضة بمقاس ١٦ : ٩، وتستخدم نظام DV أو HDV، وتستخدم أيضًا معدل كادرات متغيراً مثل كاميرا السينما، بالإضافة إلى الشرائح الذاكرة بدلاً من الشرائط، ويتم نقل التسجيل مباشرة إلى الكومبيوتر دون الحاجة إلى مرحلة تحويل الشريط إلى التقنية الرقمية.



الشكل ٢٧ ـ ٣: سامانثا ساندرز تفحص الكادر خلال إخراجها لفيلم التخرج من كلية كولومبيا، وهو فيلم «دم غجرى»، الذى تم تصويره بفورمات بانافيجن ٣٥ مم.



الشكل ٢٨ - ١: خطوط المسئولية فى طاقم عمل فيلم صغير، وهى تتفاوت تبعًا لوجود الوحدات فى المشروع.



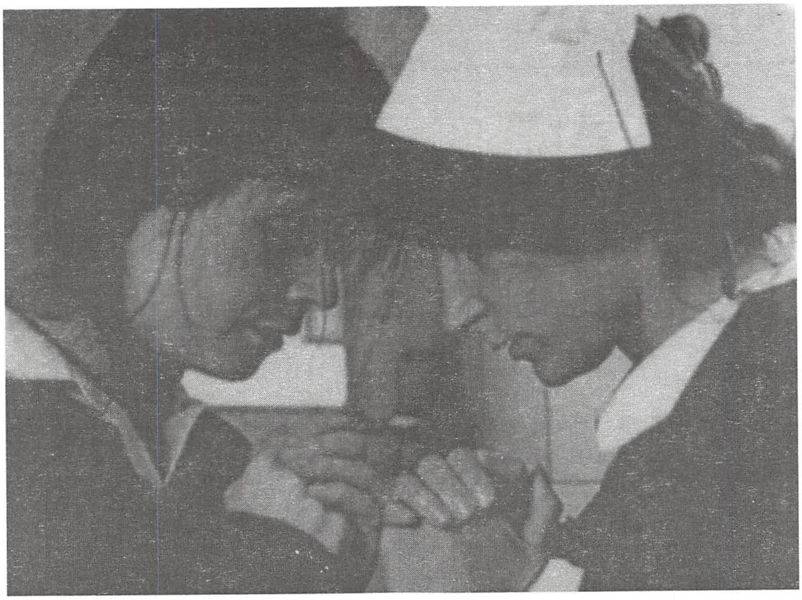
الشكل ٢٨ - ٢: فنان الماكياج بول رابيجر يصنع اللون الذهبى الشهير لصبغ البشرة فى فيلم «جولد فينجر».



الشكل ٢٩ ـ ١: الفيلم العظيم المؤثر "مظلات شيربورج" للمخرج جاك ديمى، يستخدم اللون، وحركة الكاميرا، وتصميم الصورة إلى درجة الكمال.



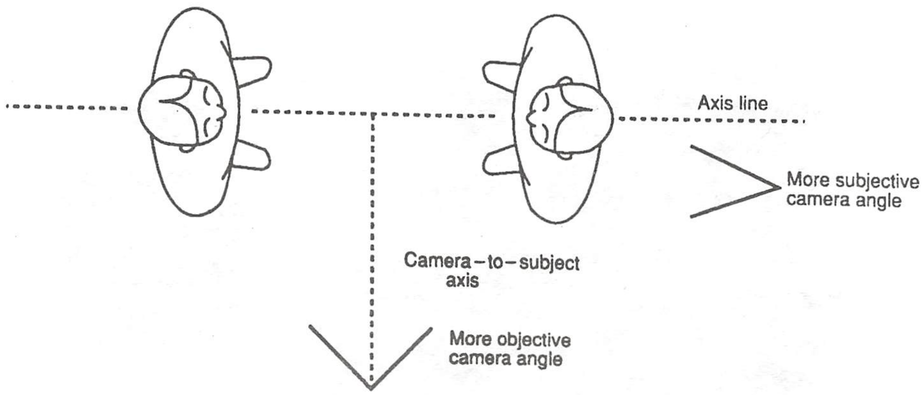
الشكل ٢٩ ـ ٢: حَمْل كاميرا الستيديكام يتطلب مهارة، وتدريباً، وقوة لتشغيلها، لكنها تحرر الكاميرا وتمكنُها من الانزلاق فى أى مكان تشاء.



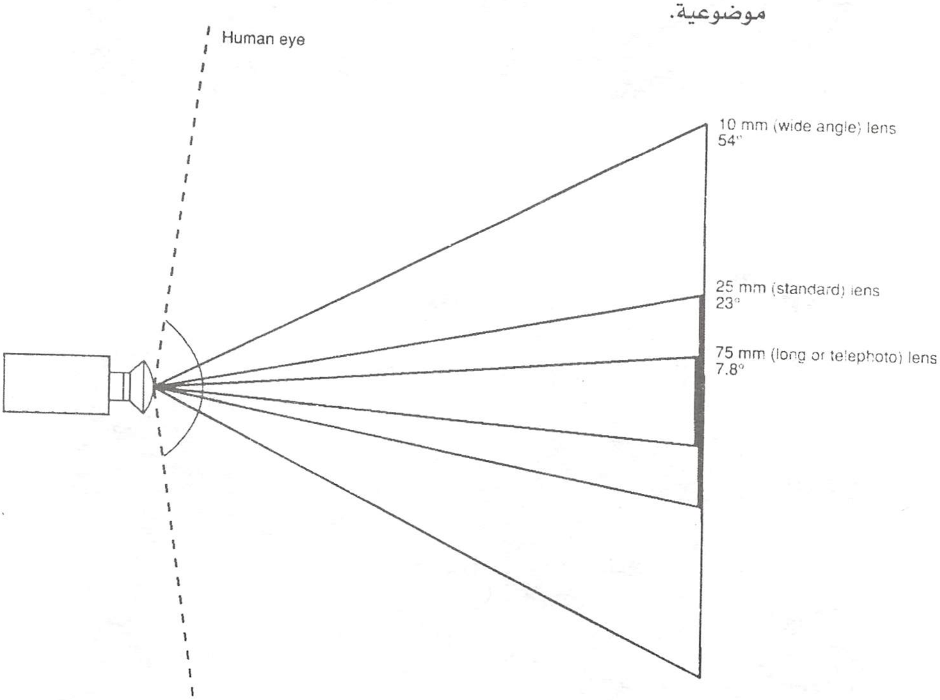
الشكل ٢٩ ـ ٣: الكاميرا المحمولة على اليد فى فيلم «تحطيم الأمواج» تساعدنا على المشاركة فى عواطف البطلة عندما يخرج عالمها عن نطاق السيطرة.



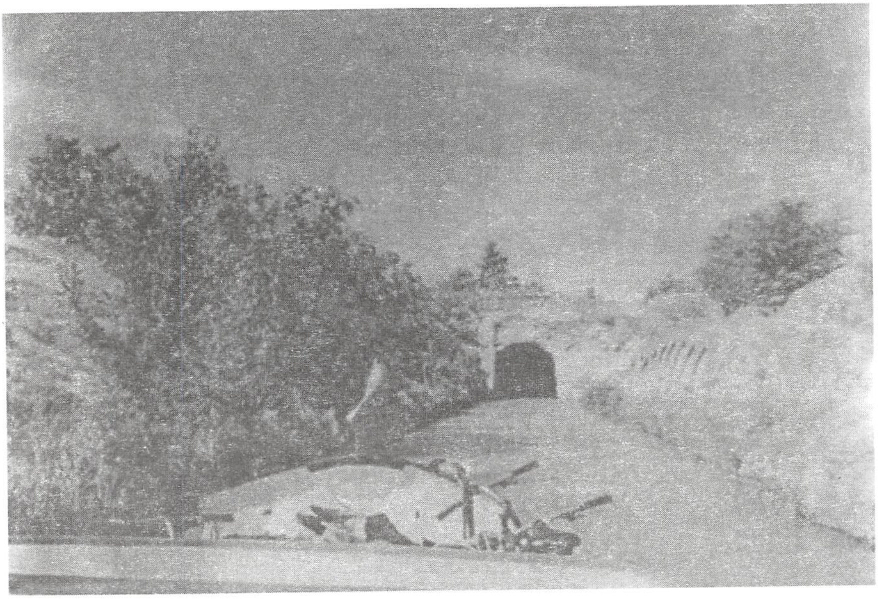
الشكل ٢٩ ـ ٤: يجب خلق المكان والمسافة على الشاشة من خلال التكوين. صورة من فيلم زولت كيزدى كوفاكس «علاقات محرمة» (١٩٨٢).



الشكل ٢٩ ـ ٥: المحور بين الكاميرا والشخصية يمكن أن يكون قريباً من محور الحدث أو فى خط عمودى عليه، وهو ما يتحكم فى شعور المتفرج بإذا ما كانت اللقطة ذاتية أم موضوعية.



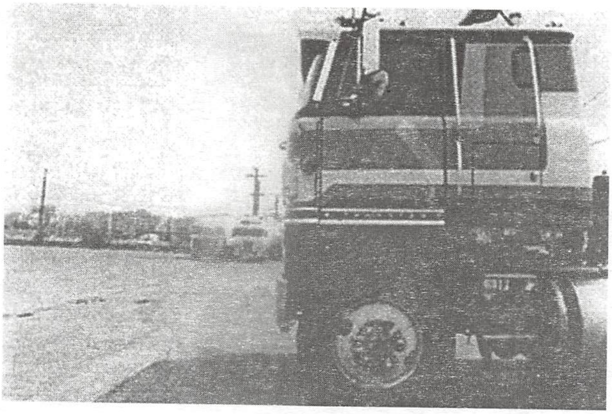
الشكل ٢٩ ـ ٦: مجال رؤية العين البشرية مقارنة مع المجال الأكثر تحديداً بكثير لعدسات كاميرا ١٦ مم. لاحظ أن زوايا الرؤية الرأسية (غير موضحة هنا) هى ٢٥ فى المائة أصغر، طبقاً لتناسب أبعاد الشاشة.



الشكل ٢٩ ـ ٧: التناسب المعتاد لأبعاد الشاشة، وهو يعطى منظراً شديد الضيق للقناة أمام المركب.



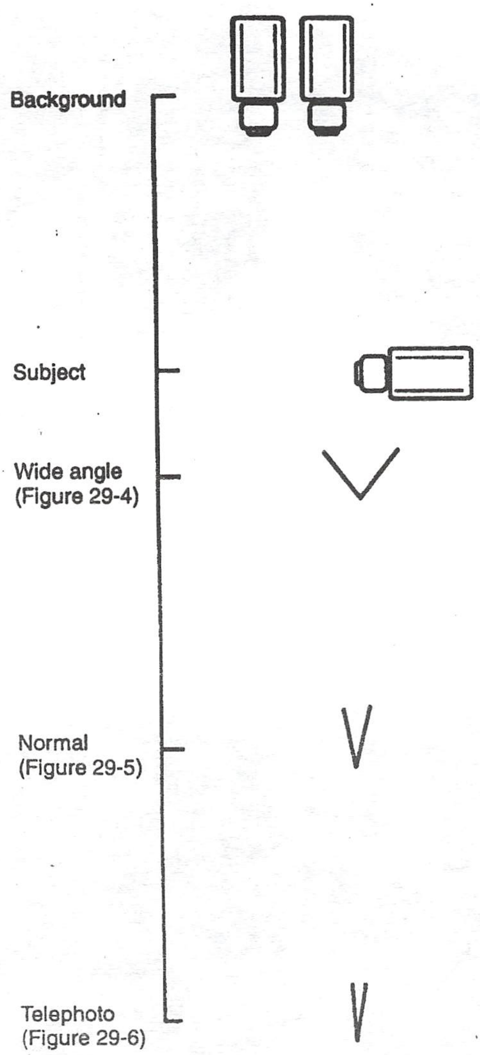
الشكل ٢٩ ـ ٨: العدسة العادية.



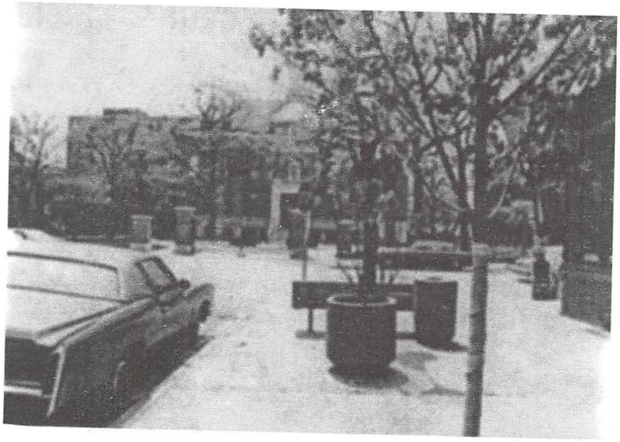
الشكل ٢٩ ـ ٩: العدسة الواسعة.



الشكل ٢٩ ـ ١٠: عدسة التليفوتو. إن المسافات بين المقدمة والخلفية تبدو مختلفة تماماً عن الشكلين ٢٩ ـ ٨ و ٢٩ ـ ٩.



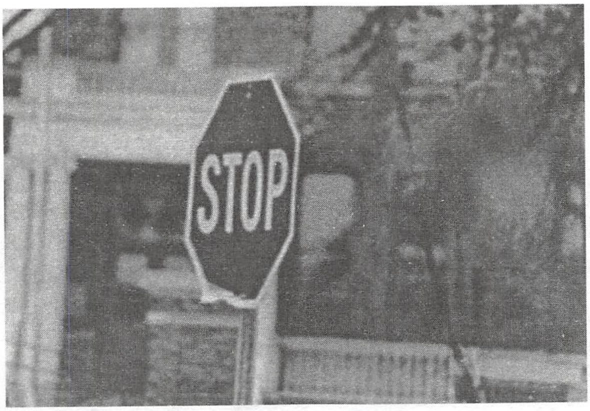
الشكل ٢٩ ـ ١١: تأتى تغيرات المنظور من تغير المسافة بين الكاميرا والموضوع، فى العلاقة بين المسافة بين الموضوع والخلفية.



الشكل ٢٩ ـ ١٢: عدسة ذات زواية واسعة.



الشكل ٢٩ ـ ١٣: عدسة عادية



الشكل ٢٩ ـ ١٤: عدسة تليفوتو. الأشكال ٢٩ ـ ١٢، ٢٩ ـ ١٣، ٢٩ ـ ١٤، ملتقطة من وضع واحد للكاميرا. لاحظ أن علامة الوقوف تظل فى نفس التناسب مع الخلفية فى الأشكال الثلاثة.



الشكل ٢٩ ـ ١٥: الوصلة التى يمكن بها لمصور الفيديو أن يحقق عمق المجال والخصائص الأخرى لعدسة ٣٥ مم السينمائية.



الشكل ٢٩ ـ ١٦: فيلم "الرقص القذر"، عندما يقع راقصان فى الحب، يجب أن تتحرك معهما الكاميرا.

14. INT. LIBRARY CAFETERIA - DAY - DANA & ED

DANA places a mug of coffee on her tray next to her red helmet. She slides the tray in sync with the quick pace of the line crowded with impatient students. She stops at the heat lamp glowing over several small cartons of french fries. She picks up a carton and contemplates the soggy, yellow potatoes. DANA sighs and places the fries on her tray.

MCS DANA

ED'S VOICE
You can't live on french fries alone.

CS ED

DANA, startled, turns to Ed who is chomping on a huge banana.

DANA
Do you always sneak up on people?

ED moves alongside Dana as she progresses to the grill.

ED
You were up and out early...

2 SHOT

DANA reads the menu above the grill.

DANA'S POV OF MENU

DANA
I've got classes, remember?

ED
Try the Varsity Burger, it's not bad.

DANA
Whose lunch is this?

INSERT BANANA

ED touches DANA on the arm with his banana hand.

ED
Tired...?

DANA glares at the menu

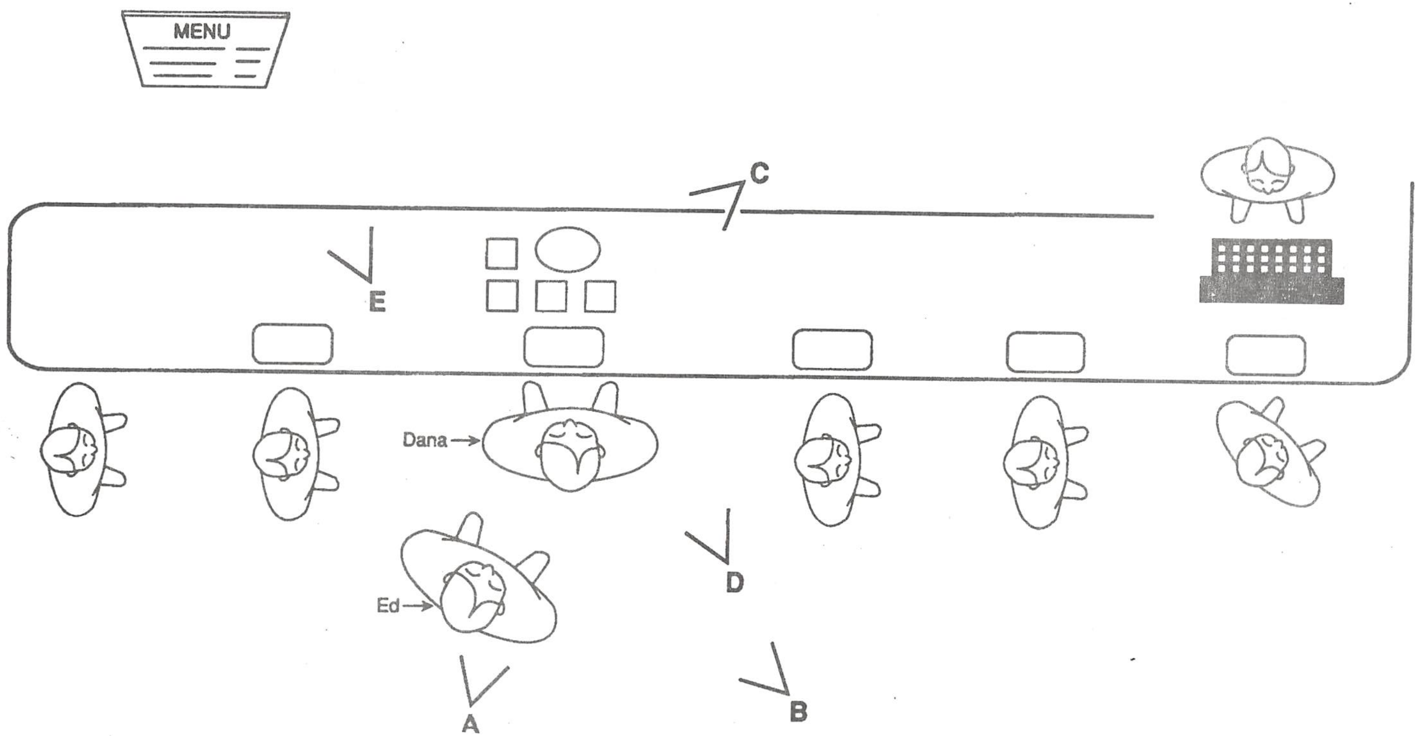
CS ED

DANA
(hissing)
Do not touch me.

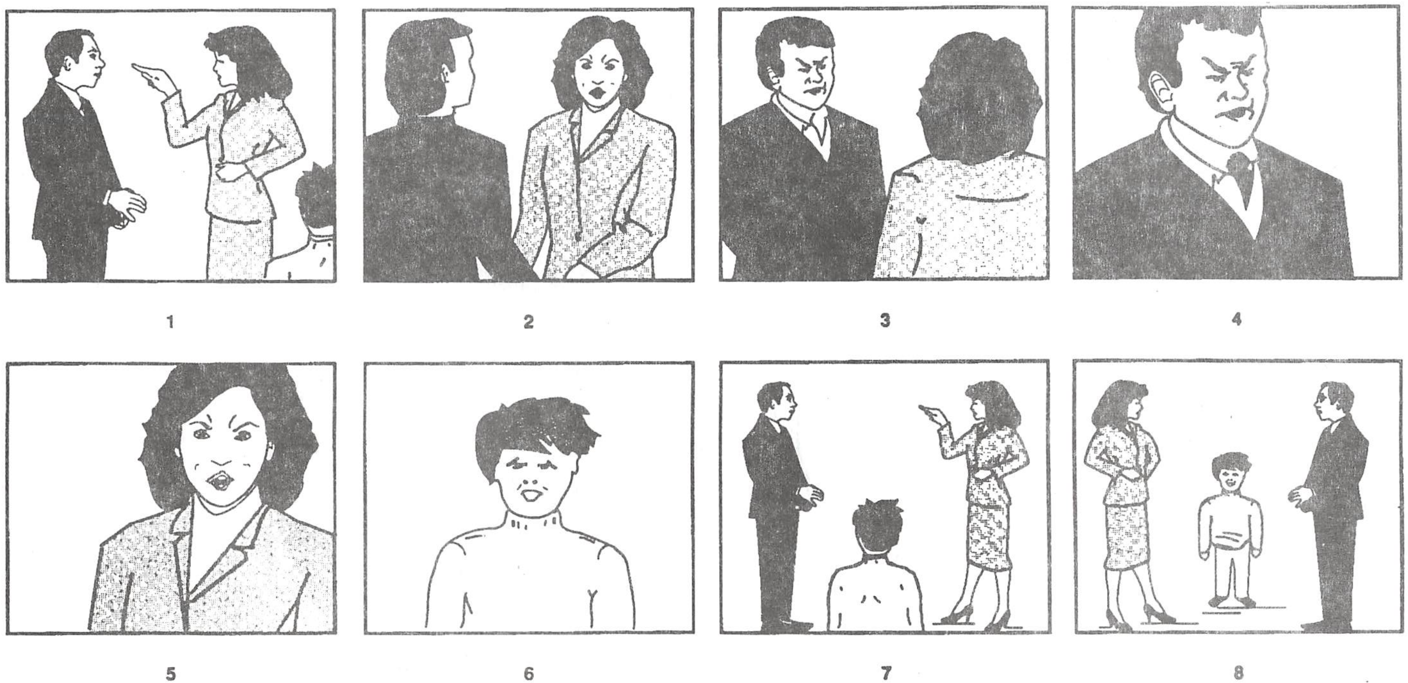
She slides the tray away. ED is momentarily stunned, then catches up with DANA, standing close.

ED
Dana... everybody cries.

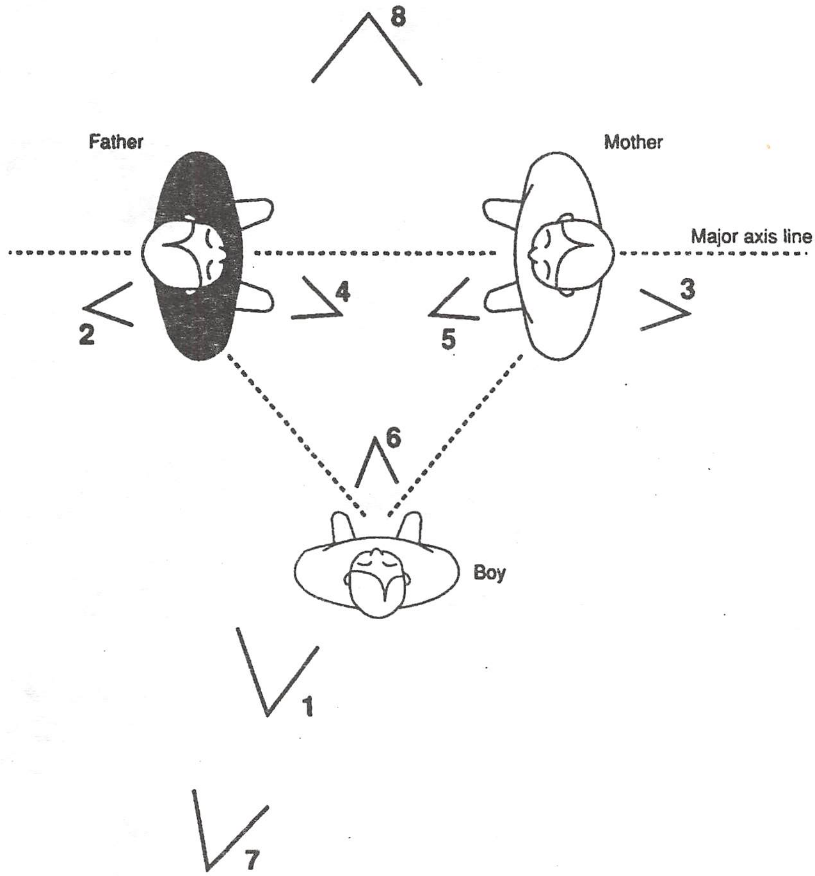
الشكل ٣٠ ـ ١: صفحة سيناريو محدد بها اللقطات المقصودة، ومن خلالها يتضح إمكانات المونتاج أيضاً.



الشكل ٣٠ - ٢: خطة أرضية للقاء على الغداء كما هو مكتوب فى السيناريو فى الشكل ٣٠ - ١.



الشكل ٣٠ ـ ٣ A: كادرات لوحات قصة لأوضاع الكاميرا من ١ إلى ٨ فى الشكل ٣٠ ـ ٣. B لاحظ أنه فى الوضع ٨، عكس الشخصان اتجاه الشاشة لأن الكاميرا عَبَرَت خط محور الحدث.



الشكل ٣٠ ـ B٣: خطة أرضية توضح أوضاع الكاميرا لكى تغطى رؤية الطفل للجدال بين والديه. خطوط التوتر موضحة بين الشخصيات.

Scene 15: TONY RETURNS HOME AFTER 5 YEARS' SILENCE.

Metaphor: Return of the prodigal son

Timing: 2 mins 25 secs

Tony wants to:
- avoid showing the love he feels for his father
- evade specifics of the past
- signify apology but evade admissions
- make his father think he's returned out of duty
- make contact with his childhood again
- move his father to affection and thus forgiveness
- retrieve mother's photo
- convince Dad he's not a failure
- ask for forgiveness

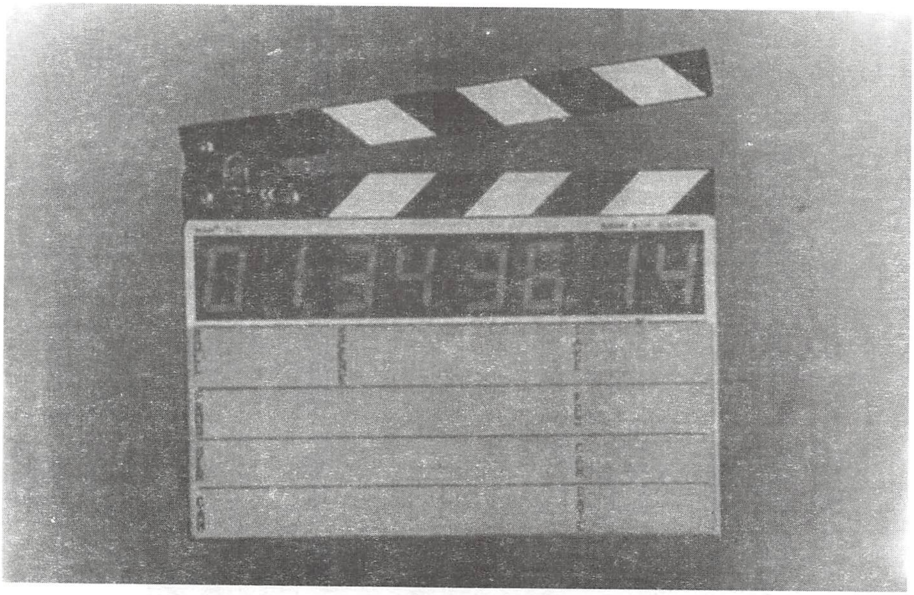
Dad wants to:
- keep Tony at an emotional distance
- deny to himself that he's very moved by the boy's return
- get him to think he's washed his hands of him
- let him know the whole family disapproves of him
- not act in the authoritarian way that alienated the boy
- not let him know his bedroom has been kept unchanged
- deny that he used the boy to get at his mother
- signify that he loves him
- ask for forgiveness

Scene must convey that:
- Tony has grown in confidence through travel
- Dad has been ill and sees his own mortality
- House is still as Mother left it

الشكل ٣٠ـ٤: نموذج على قصاصات الملاحظات التى يصنعها المخرج.



الشكل ٣٢ـ١: الكلاكيت التقليدى.



الشكل ٣٢ ـ ٢: «الكلاكيت الذكية» الإلكترونية.

FILM CAMERA LOG Production Title________________________ Page______

Operator______________ Camera #____________ Magazine #_____ Cam. Roll #____

Location____________________ Film Type ______________ Date ___/___/_____

Setup	Take	Comments	Footage

Process Normal Yes/No:______________________________ Total Shot

Notes:

______________________________ Cam. Assistant:

الشكل ٣٢ - ٣: سجل الكاميرا لصنع فيلم بالسليولويد.

SOUND RECORDER LOG Production Title________________________ Page______

Mike Op. ______________ Recorder_#____________ Tape Type_________Roll #_____

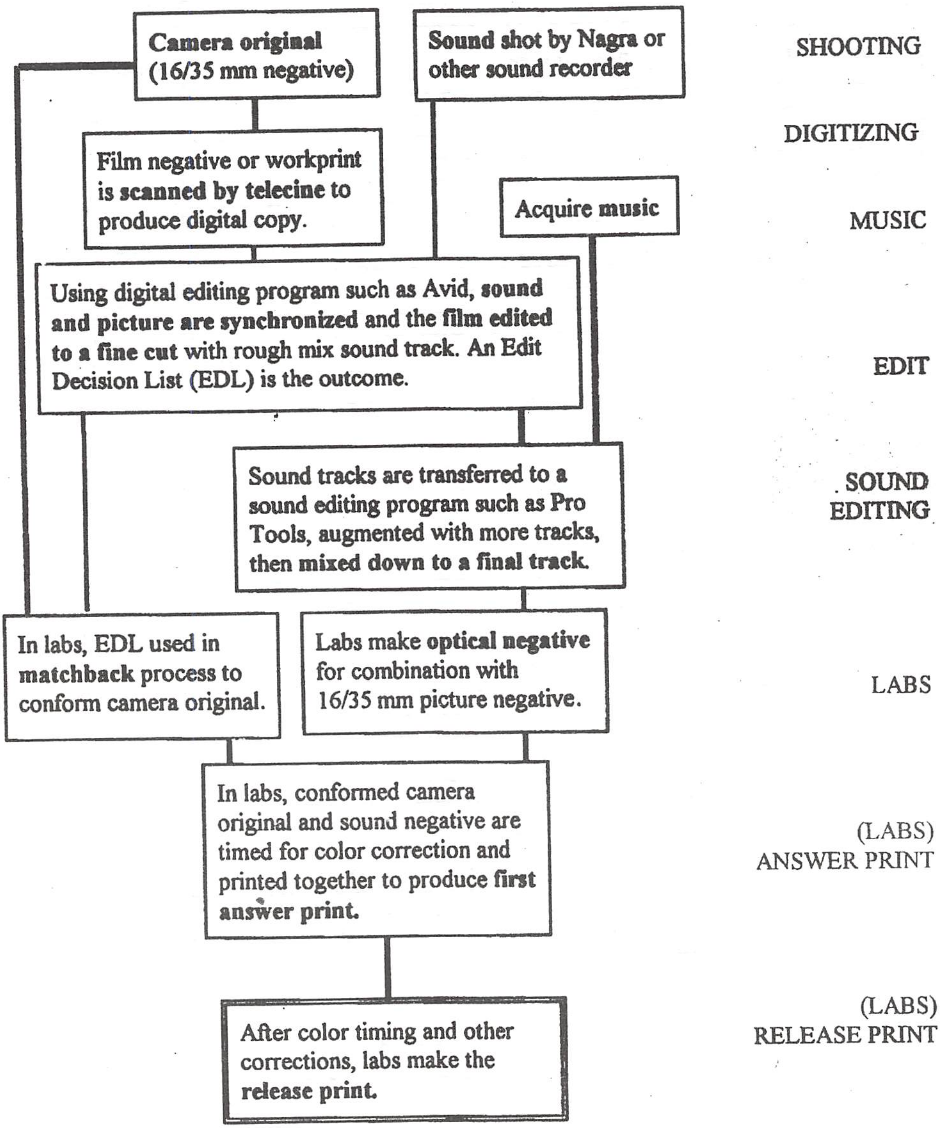
Location_______________________________________ Date ___/___/______

Setup	Take	Comments	Mike(s)	Sync?

Notes:

Recordist:

الشكل ٣٢ ـ ٤: سجل مسجل الصوت بالنسبة لفيلم مصنوع بالسليولويد أو الفيديو باستخدام النظام المزدوج.



الشكل ٣٢ ـ ٥: خريطة سير العمليات بالنسبة للتصوير بالسليولويد (نظام مزدوج).

V I D E O L O G Production Title________________________ Page______

Cam. Operator________________ Camera____________________ Date__/__/____

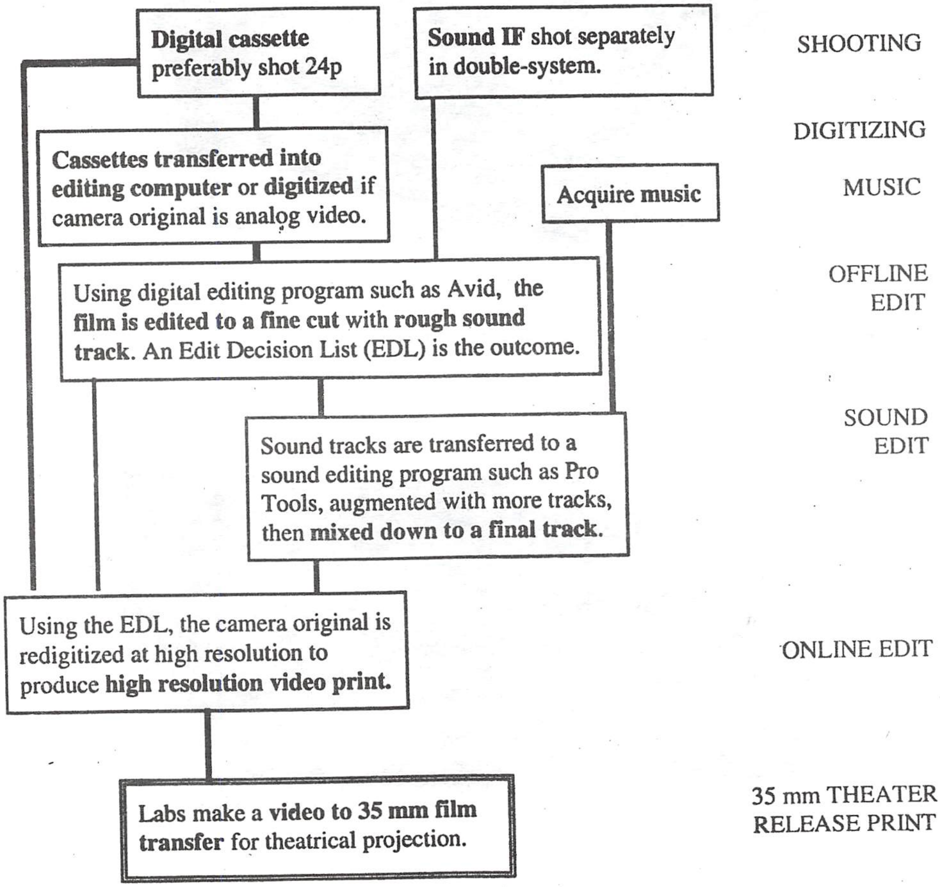
Location____ Roll # ______

Counter reading	Scene # and take	Description	Remarks

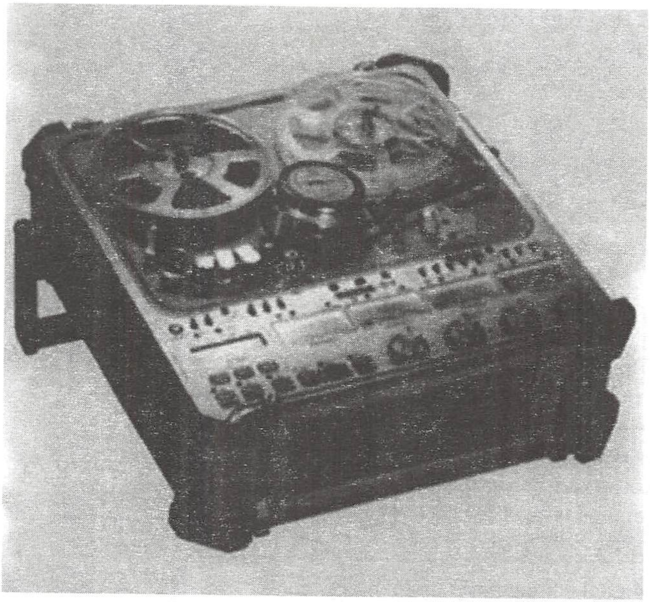
Notes:

Signed:

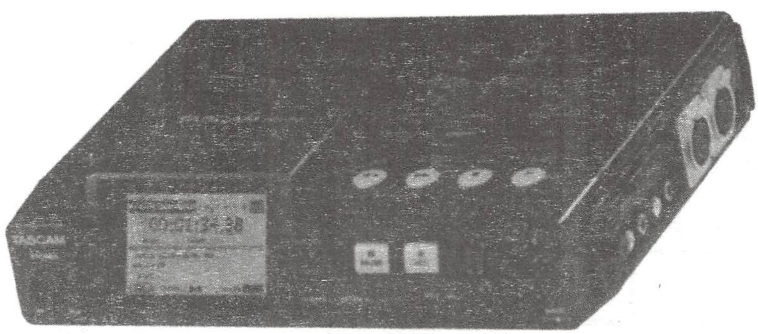
الشكل ٣٢ ـ ٦: سجل فيلم مصنوع بالفيديو.



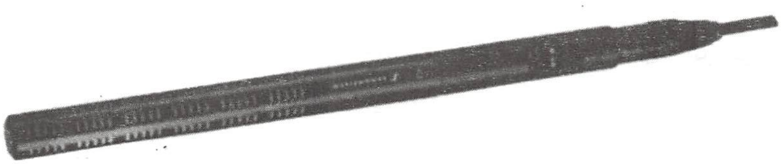
الشكل ٣٢ - ٧: خريطة سير العمليات بالنسبة للتصوير بالفيديو الرقمى، أو الصوت ذى النظام المزدوج، وينتهى بصنع نسخة سليولويد مقاس ٣٥مم للعرض الرقمى.



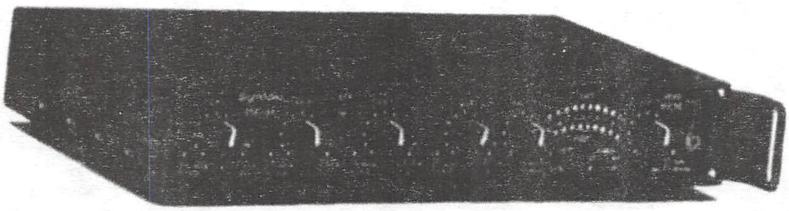
الشكل ٣٣ ـ ١: المسجل الرقمى من نوع ناجرا دى تو، يُعتمد عليه، ويتحمل المشاق، مثل كل أنواع ناجرا للتسجيل الصوتى.



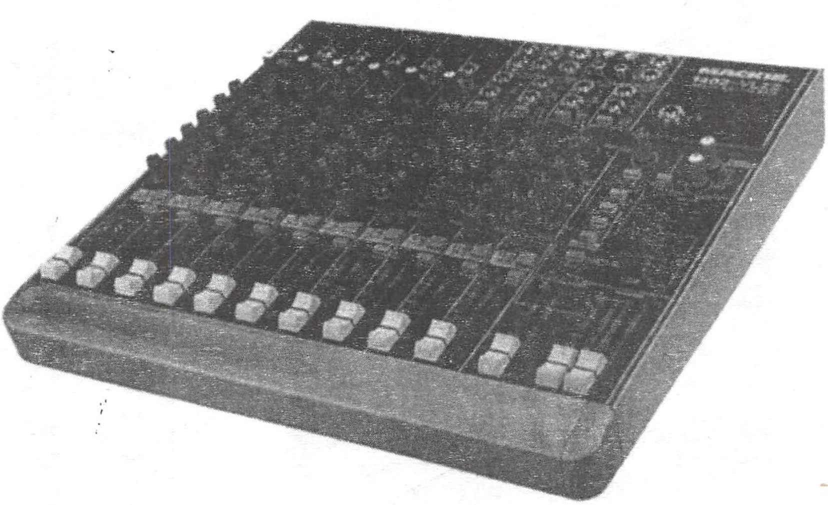
الشكل ٣٣ ـ ٢: تيسكام إتش دى بى تو، مسجل ستريو يسجل على ذاكرة فلاش.



الشكل ٣٣ ـ ٣: بندقية سينهايزر إم إى ٦٦ دى لوكس.



الشكل ٣٣ - ٤: مسجل الصوت ENG - 44: الذى يعمل بالبطارية وله أربعة مداخل، ومَخْرجان، لتسجيل الصوت فى موقع التصوير.



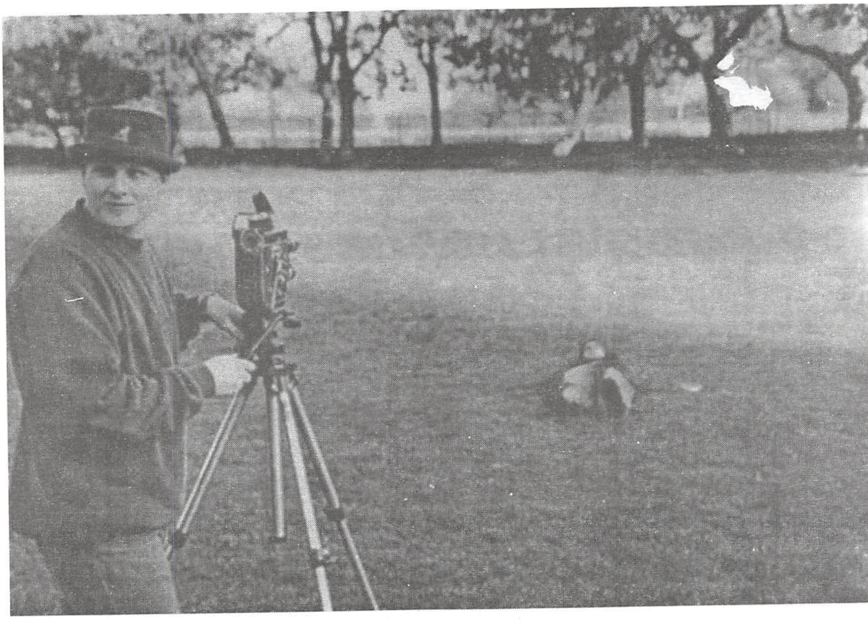
الشكل ٣٣ - ٥: جهاز ماكى VLZ3 14.2 لمزج الصوت من عشرة ميكروفونات أو خطوط داخلية ومَخْرجين.



الشكل ٣٥ ـ ١: وحدة عمل فيلم من أفلام الطلبة. يجب على المخرج أن يُشرف على عمليات متداخلة، وفى الوقت نفسه لا يفقد أبداً مساره فى تلبية احتياجات الممثلين.



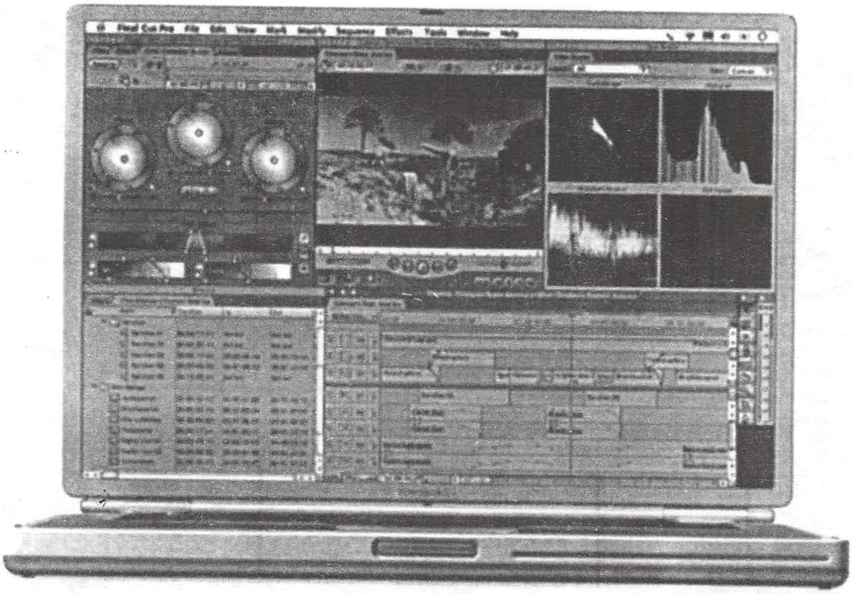
الشكل ٣٦ ـ ١: عند تصوير مشهد فيه الكثير من الحركة، يجب أن يضع المخرج ثقته فى إحساس مُشَغِّل الكاميرا بالكادر والتكوين.



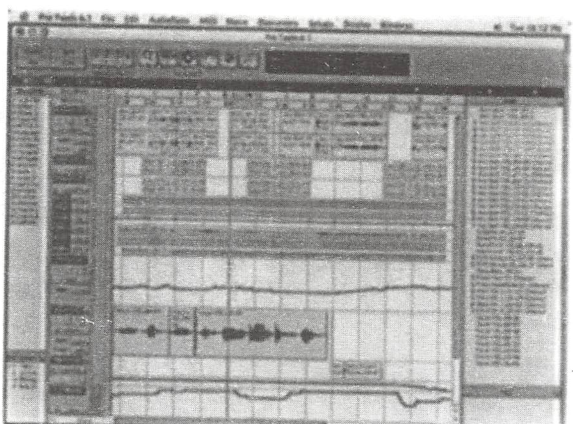
الشكل ٣٧ ـ ١: من أول عمل يقوم به المخرج إلى كل أفلامه التالية، سوف يسيطر عليه السؤال: «هل لدىّ فيلم؟».



الشكل ٣٨ ـ ١: نظام أفيد، الأكثر تفصيلاً فى عالم المونتاج السينمائى.



الشكل ٣٨ ـ ٢: نظام أبل فاينال كات على كومبيوتر لاب توب.



الشكل ٣٨ ـ ٣: نظام ديجيديزاين برو، وهو النظام المتَّبع فى الصناعة السينمائية لمونتاج الصوت.

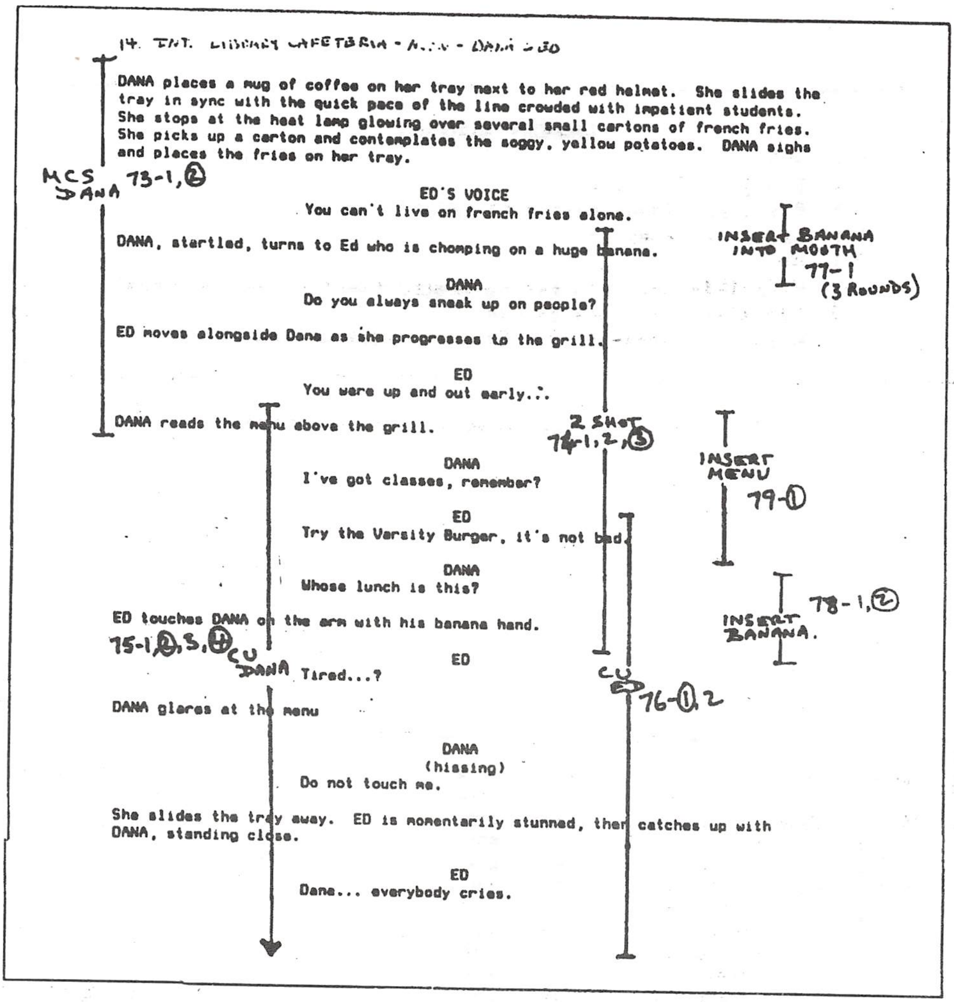
LAUNDRY SEQUENCE

1-1 NVG
 -2 End good for David
 -3 Best, but focus change NG (slow)
2-1 Safety cutaway only
3-1 NG
 -2 Fair (Liz has interesting dreamy reaction to bad news)
 3 Liz angriest - try to use
 4 Best for consistency - David's reaction best in T2

الشكل ٣٨ ـ ٤: ملاحظات اللقطات اليومية كما تدوّن فى كراسة.

Scene	Edge #		Sync Code #	Cam Roll	Sound Roll	Date
29-1-1	29J6	434114- 158	000 - 018	14	6	13 Aug 87
2		434159- 207	019 - 038	"	"	"
3		434208- 222	039 - 050	"	"	"
29-2-1	3427	945781- 879	051 - 099	15	"	"
2		945880- 904	100 - 151	"	"	"
29-3-1		945905- 965	153 - 186	"	7	"
2		945966- 971	187 - 193	"	"	"
3		945972-6034	194 - 224	"	"	"
29-4-1	21X3	100676- 771	225 - 277	9	MOS	14 Aug 87

الشكل ٣٨ ـ ٥: برنامج فاينال كات برو يتيح لك هذا النموذج لسجل اللقطات اليومية.


14. INT. LIBRARY CAFETERIA - ... - DANA & ED

DANA places a mug of coffee on her tray next to her red helmet. She slides the tray in sync with the quick pace of the line crowded with impatient students. She stops at the heat lamp glowing over several small cartons of french fries. She picks up a carton and contemplates the soggy, yellow potatoes. DANA sighs and places the fries on her tray.

ED'S VOICE
You can't live on french fries alone.

DANA, startled, turns to Ed who is chomping on a huge banana.

DANA
Do you always sneak up on people?

ED moves alongside Dana as she progresses to the grill.

ED
You were up and out early...

DANA reads the menu above the grill.

DANA
I've got classes, remember?

ED
Try the Varsity Burger, it's not bad.

DANA
Whose lunch is this?

ED touches DANA on the arm with his banana hand.

ED
Tired...?

DANA glares at the menu

DANA
(hissing)
Do not touch me.

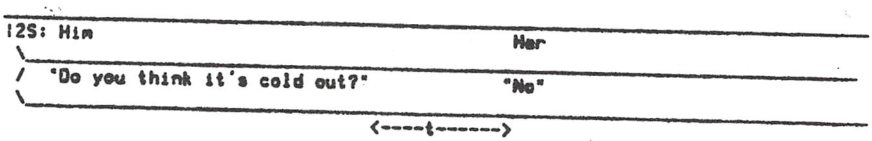
She slides the tray away. ED is momentarily stunned, then catches up with DANA, standing close.

ED
Dana... everybody cries.

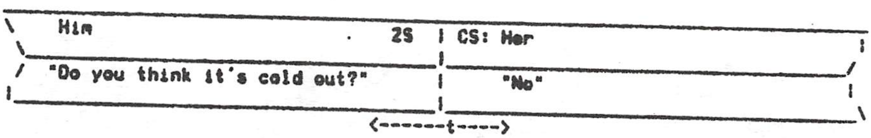
الشكل ٣٨ ـ ٦: سيناريو المونتير وعليه علامات تغطية اللقطات اليومية.



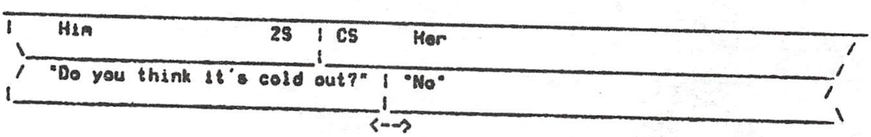
الشكل ٤٠ - ١: فى فيلم «ناشفيل»، مثل أفلام روبرت آلتمان، يثق المخرج فى أن المتفرج سوف يفهم تراكات الصوت ذات الطبقات المتعددة الكثيفة، والتى توحى بالإحساس بمواقف جماعية فى الحياة العادية.



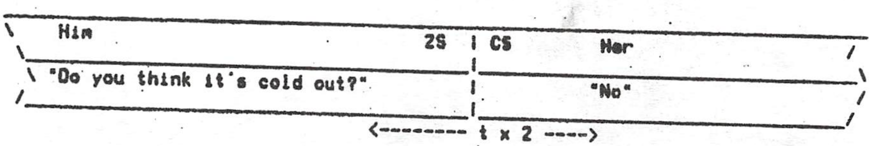
Example A: Master Two-Shot (actors' timing "t" as played)



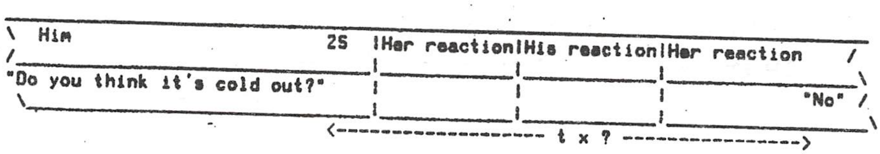
Example B: Cut from Two-Shot to CS (still actor's timing as played)



Example C: Reply Now Comes Quickly Using Picture Overlap Reaction

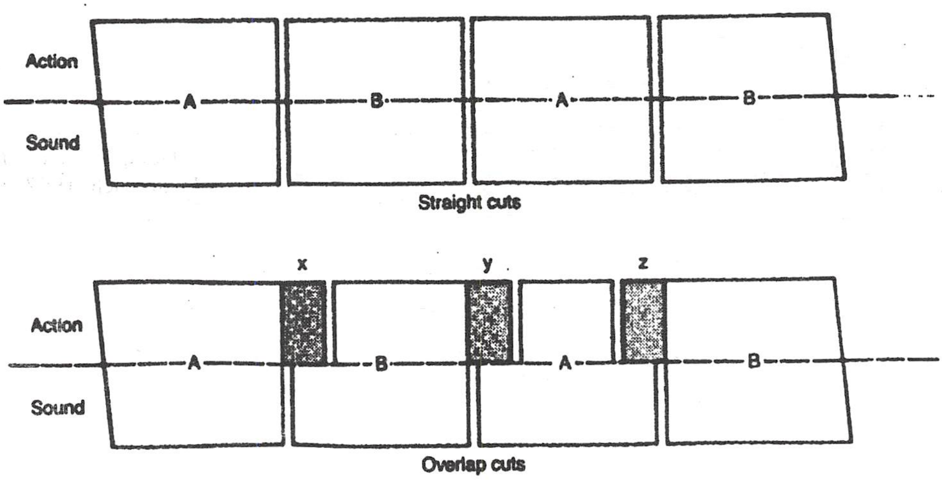


Example D: Reply Delayed by Summing Reaction Time from Both Shots

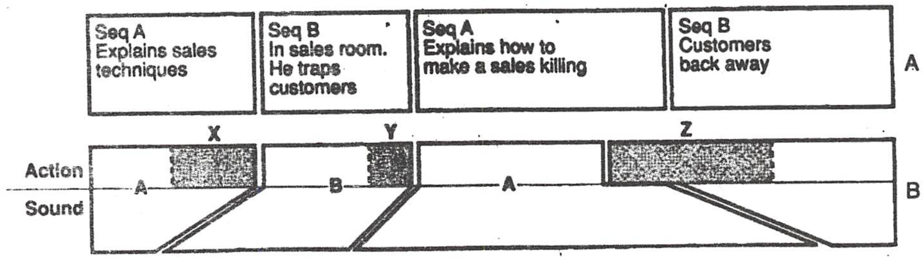


Example E: Double Cutting Reaction Shots Creates Maximum Delay

الشكل ٤٠ ـ ٢: كيف أن توقيت الوقفات بين سطور الحوار يمكن إزالته أو زيادته لتغيير إيقاع ردود أفعال الحوار. إن ذلك يمكن أن يغير تماماً المعنى الخفى المتضمن فى الحوار.



الشكل ٤٠ ـ ٣: محادثة، يتم فيها القطع مباشرة بين المتحدثين (أعلى)، مقارنة مع نسخة متراكبة (أسفل).

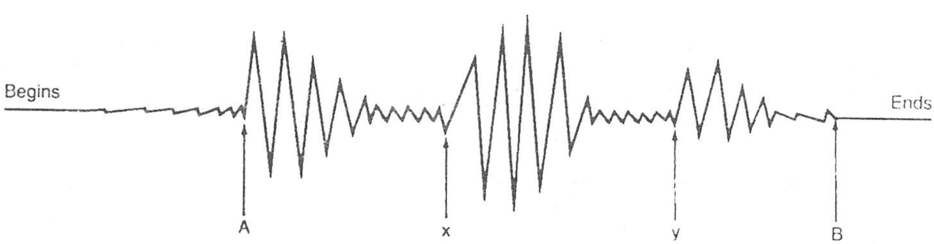


الشكل ٤٠ ـ ٤: التناقض بين مضمون تتابع ومضمون تتابع آخر. التتابع A يجمع مادة فى وحدات مع وجود قطعات مباشرة ومتزامنة فى الصوت، بينما التتابع B يستفيد من تراكب المونتاج.

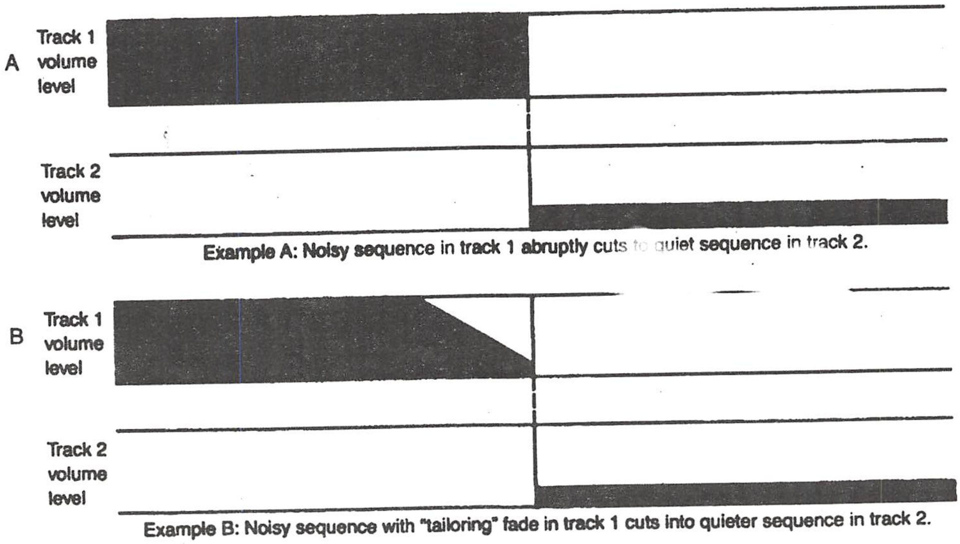
"THE WATER-PEOPLE" MUSIC SECTION 4

00:00.0	Music segment begins as Robert jumps in car
00:03.5	Engine starts
00:05.0	Car lurches forward
00:10.5	Cut to Robert checking fuel gauge
00:14.5	Looks in rearview mirror
00:19.0	Frowns, realizing that a motorcycle is behind
00:27.5	Cut to Carl gunning his Harley-Davidson
00:38.0	Cut to Robert staring in mirror, car going off track
00:46.0	Shriek of tyres for 3 seconds as Robert drags car back on to road
00:58.5	Cut to Carl lying forward on motorcycle tank
01:06.5	Cut to BCU Robert's face realizing it's Carl behind
01:08.5	Begin Robert's line: "So you want trouble. I can give you trouble"
01:12.0	End of line.
01:14.5	Cut to BCU hand opens glove pocket, takes out revolver
01:16.0	Revolver visible
01:17.5	Cut to flashing ambulance light, zoom back and siren drowns out music fades to silence and ...
01:29.0	music ends here.

الشكل ٤٢ ـ ١: قياسات نمطية المشهد توضح دخول الأجزاء الموسيقية وخروجها.



الشكل ٤٣ ـ ١: تموجات الصوت: الظهور، ثم ثلاث مرات من الارتفاع، ثم الاختفاء. السهمان X، Y يوضحان أفضل نقاط القطع المونتاجي.



الشكل ٤٣ ـ ٢: قطع مونتاجى حاد فى الصوت تم تفصيله باختفاء تدريجى سريع فى التراك الذاهب، حتى يتلاءم مع مستوى التراك القادم.



الشكل ٤٥ ـ ١: طلبة يصورون مشروعهم الأول فى كلية شيكاغو. إن معاهد السينما الآن هى المعاهد المعترف بها فى صناعة السينما.

قائمة المراجع ومواقع الإنترنت المهمة

تم تصنيف قائمة المراجع فى نظام ملائم تبعا المراحل صنع الفيلم. والكتب التى وضعت علامة «النجمة» قبلها هى التى أراها مفيدة بشكل خاص.

SCREENWRITING

Atchity, Kenneth, and Chi-Li Wong. *Writing Treatments That Sell: How to Create and Market Your Story Ideas to the Motion Picture and TV Industry,* 2nd ed. Owl Books, 2003.

*Bergman, Ingmar. *Four Stories by Ingmar Bergman.* Doubleday, 1977.

Biro, Yvette, and Marie-Geneviève Ripeau. *To Dress a Nude: Exercises in Imagination.* Kendall/Hunt, 1998.

Blacker, Irwin R. *The Elements of Screenwriting.* Hungry Minds, 1996.

Blum, Richard A. *Television and Screen Writing from Concept to Contract,* 4th ed. Focal Press, 2000.

*Cooper, Pat, and Ken Dancyger. *Writing the Short Film,* 2nd ed. Focal Press, 1999.

*Dancyger, Ken. *Global Scriptwriting.* Focal Press, 2001.

*Dancyger, Ken, and Jeff Rush. *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules,* 4th ed. Focal Press, 2006.

*Dannenbaum, Jed, Carroll Hodge, and Doe Meyer. *Creative Filmmaking from the Inside Out: Five Keys to Making Inspired Movies and Television.* Fireside, 2003.

Field, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting.* Delta, 2005.

———. *The Screenwriter's Workbook.* Dell, 1988.

Horton, Andrew. *Writing the Character-Centered Screenplay.* University of California Press, 1994.

Howard, David. *The Tools of Screenwriting.* St. Martin's Press, 1995.

Rabiger, Michael. *Developing Story Ideas 2ed.* Focal Press, 2006.

Rosenthal, Alan. *Writing Docudrama: Dramatizing Reality for Film and Television.* Focal Press, 1994.

Seger, Linda. *Creating Unforgettable Characters.* Owl Books, 1990.

———. *Making a Good Script Great.* Samuel French, 1994.

*Vale, Eugene. *Vale's Technique of Screen and TV Writing.* Focal Press, 1998.

*Vogler, Christopher. *The Writer's Journey.* Pan, 1999.

ADAPTATION

*Bluestone, George. *Novels into Film*. University of California Press, 1957

Boyum, Joy Gould. *Double Exposure: Fiction into Film*. Signet, 1989.

Brady, Ben. *Principles of Adaptation for Film and Television*. University of Texas Press, 1994.

Halperin, Michael. *Writing for the Second Act: Building Conflict and Tension*. Michael Wiese Productions, 2003.

———. *Writing the Killer Treatment: Selling Your Story Without a Script*. Michael Wiese Productions, 2003.

Horton, Andrew. *Writing the Character-Centered Screenplay*, 2nd ed. University of California Press, 2000.

*McDougal, Stuart Y. *Made into Movies: From Literature to Film*. Harcourt Brace Jovanovich, 1997.

Portnoy, Kenneth. *Screen Adaptation: A Scriptwriting Handbook*, 2nd ed. Focal Press, 1998.

*Richardson, Robert. *Literature and Film*. Garland, 1985.

*Seger, Linda. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. Owl Books, 1992.

ACTING

Barr, Tony. *Acting for the Camera*, rev. ed. Harper Paperbacks, 1997.

Benedetti, Robert. *The Actor at Work*, 8th ed. Allyn & Bacon, 2001.

*———. *The Actor in You: Sixteen Simple Steps to Understanding the Art of Acting*, 2nd ed. Allyn & Bacon, 2003.

Caine, Michael. *Acting in Film: An Actor's Take on Moviemaking*. Applause Theatre Book Publishers, 2000.

*Hagen, Uta, and Haskel Frankel. *Respect for Acting*. Wiley, 1973.

Hodgson, John, and Ernest Richards. *Improvisation*. Grove Press, 1979.

*Marowitz, Charles. *The Art of Being: Towards a Theory of Acting*. Taplinger, 1978.

*Moore, Sonia. *The Stanislavski System*. Viking Press, 1965.

———. *Stanislavski Revealed*. Applause Books, 2000.

*Morris, Eric, Joan Hotchkis, and Jack Nicholson. *No Acting Please*. Ermor Enterprises, 1995.

*Spolin, Viola. *Improvisation for the Theatre*, 3rd ed. Northwestern University Press, 1999.

DIRECTING

*Ball, William. *A Sense of Directing: Some Observations on the Art of Directing*. Drama Publishers, 1984. (Theatrical directing, but much good advice that applies to film.)

*Bresson, Robert. *Notes on the Cinematographer*. Green Integer Books, 1997.

*Clurman, Harold. *On Directing*. Fireside, 1997. (Theatrical directing, but much good advice that applies to film.)

Crisp, Mike. *The Practical Director*, 2nd ed. Focal Press, 1996.

———. *Directing Single Camera Drama*, 2nd ed. Focal Press, 2004.

*DeKoven, Lenore. *Changing Direction: A Practical Approach to Directing Actors in Film and Theatre*. Focal Press, 2006.

Kagan, Jeremy. *Directors Close Up*. Scarecrow Press, 2006.

*Katz, Steven D. *Film Directing Shot by Shot*. Focal Press in association with Michael Wiese Productions, 1991.

*Lumet, Sidney. *Making Movies*. Knopf/Random House, 1996.

*Mamet, David. *On Directing Film*. Penguin, 1991.
Proferes, Nicholas. *Film Directing Fundamentals: See Your Film Before Shooting*, 2nd ed. Focal Press, 2004.
Rabiger, Michael. *Directing the Documentary*, 4th ed. Focal Press, 2004.
Rea, Peter, and David Irving. *Producing and Directing the Short Film and Video*, 3rd ed. Focal Press, 2006.
Sherman, Eric. *Directing the Film: Film Directors on Their Art*. Acrobat Books, 1988.
*Weston, Judith. *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Michael Wiese Productions, 1996.
———. *The Film Director's Intuition: Script Analysis and Rehearsal Techniques*. Michael Wiese Productions, 2003.

PRODUCTION MANAGEMENT

Cleve, Bastian. *Film Production Management*, 3rd ed. Focal Press, 2005.
Gates, Richard. *Production Management for Film and Video*, 3rd ed. Elsevier, 1999.
Hofhaner, Eve. *The Complete Film Production Handbook*, 3rd ed. Focal Press, 2001. (Book and CD-ROM.)
Maier, Robert G. *Location Scouting and Management Handbook*. Focal Press, 1994.
Patz, Deborah S. *Film Production Management: The Ultimate Guide for Film and Television Production Management and Coordination*. Michael Wiese Productions, 2002.

ART DIRECTION

Affron, Charles, and Mirella Affron. *Sets in Motion*. Rutgers University Press, 1995.
Ettedgui, Peter. *Production Design and Art Direction*. Focal Press, 2000.
Lobrutto, Vincent. *The Filmmaker's Guide to Production Design*. Allworth Press, 2002.
Olson, Robert. *Art Direction for Film and Video*, 2nd ed. Focal Press, 1998.
Preston, Ward. *What an Art Director Does*. Silman-James, 1994.
Sennett, Richard S. *Setting the Scene: The Great Hollywood Art Directors*. Harry N. Abrams, 1994.

COSTUMING AND MAKEUP

Delamar, Penny. *The Complete Makeup Artist: Working in Film, Television, and Theatre*. Northwestern University Press, 2002.
Ingham, Rosemary, and Liz Covey. *The Costume Designer's Handbook: A Complete Guide for Amateur and Professional Costume Designers*, 3rd ed. Heinemann, 2003.
Timpone, Anthony. *Men, Makeup, and Monsters: Hollywood's Masters of Illusion and FX*. St. Martin's Press, 1996.

LIGHTING

Box, Harry. *The Set Lighting Technician's Handbook: Film Lighting Equipment, Practice, and Electrical Distribution*, 3rd ed. Focal Press, 2003.
*Carlson, Verne, and Sylvia Carlson. *Professional Lighting Handbook*, 4th ed. Focal Press, 1993.
Ferncase, Richard K. *Basic Lighting Worktext for Film and Video*. Focal Press, 1992.
———. *Film and Video Lighting Terms and Concepts*. Focal Press, 1995.
Fitt, Brian, and Joe Thornley. *A–Z of Lighting Technology*, 2nd ed. Focal Press, 2001.
Gloman, Chuck, and Tom LeTourneau. *Placing Shadows: Lighting Techniques of Video Production*, 3rd ed. Focal Press, 2005.

Malkiewicz, J. Kris. *Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers.* Fireside, 1986.
Millerson, Gerald. *Lighting for TV and Film,* 3rd ed. Focal Press, 1999.
Uva, Michael G. *The Grip Book,* 3rd ed. Focal Press, 2006.
Viera, Dave, and Maria Viera. *Lighting for Film and Electronic Cinematography,* 2nd ed. Wadsworth, 2004.

CINEMATOGRAPHY AND MOTION PICTURE TECHNIQUES

Arijon, Daniel. *Grammar of the Film Language.* Silman-James, 1991.
Ascher, Steven, and Edward Pincus. *The Filmmaker's Handbook, Completely Revised and Updated.* Plume, 2007.
Brown, Blain. *Cinematography: Theory and Practice.* Focal Press, 2002.
*Detmers, Fred, ed. *American Cinematographer Handbook.* American Society of Cinematographers, 2004.
Ettedgui, Peter. *Cinematography.* Focal Press, 1999.
Groticelli, Michael, ed. *American Cinematographer Video Manual.* American Cinematographer, 2004.
Hines, William E. *Operating Cinematography for Film and Video: A Professional and Practical Guide.* Ed-Venture Films/Books, 1997.
Hirschfeld, Gerald, and Julia Tucker. *Image Control: Motion Picture and Video Camera Filters and Lab Techniques.* ASC Press, 2005.
*Hurbis-Cherrier, Mick. *Voice and Vision: A Creative Approach to Narrative Film and DV Production.* Focal Press, 2007.
Laszlo, Andrew, and Andrew Quicke. *Every Frame a Rembrandt: Art and Practice of Cinematography.* Focal Press, 2000.
Lobrutto, Vincent. *Principal Photography: Interviews with Feature Film Cinematographers.* Greenwood, 1999.
*Malkiewicz, J. Kris, and M. David Mullen. *Cinematography.* Fireside, 2005.
Mascelli, Joseph. *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Technique.* Silman-James, 1998.

MICROPHONES, RECORDING, AND SOUND

Bartlett, Bruce, and Jenny Bartlett. *On Location Recording Techniques.* Focal Press, 1999.
———. *Practical Recording Techniques,* 4th ed. Focal Press, 2005.
Borwick, John. *Sound Recording Practice,* 2nd rev. ed. Oxford University Press, 1995.
Huber, David Miles, and Robert E. Runstein. *Modern Recording Techniques,* 6th ed. Focal Press, 2005.
Lyver, Des, and Graham Swainson. *Basics of Video Sound,* 2nd ed. Focal Press, 1999.
Nisbett, Alec. *The Sound Studio,* 7th ed. Focal Press, 2003.
Rumsey, Francis. *Desktop Audio Technology.* Focal Press, 2003.
Rumsey, Francis, and Tim McCormick. *Sound and Sound Recording: An Introduction,* 5th ed. Focal Press, 2005.
Watkinson, John. *The Art of Digital Recording,* 3rd ed. Focal Press, 2000.
———. *An Introduction to Digital Audio,* 2nd ed. Focal Press, 2002.
White, Glenn D. *The Audio Dictionary,* 3rd ed. University of Washington Press, 2005.

CONTINUITY

*Miller, Pat P. *Script Supervising and Film Continuity,* 3rd ed. Focal Press, 1999.
Rowlands, Avril. *The Continuity Supervisor,* 4th ed. Focal Press, 2000.

POSTPRODUCTION

Bayes, Steve. *The Avid Handbook: Techniques for the Avid Media Composer and Avid Express*, 4th ed. Focal Press, 2003.

Browne, Steven E. *High Definition Postproduction*. Focal Press, 2006.

Collins, Mike. *Pro Tools for Music Production*. Focal Press, 2004.

*Dancyger, Ken. The *Technique of Film and Video Editing: Theory and Practice*, 4th ed. Focal Press, 2006.

*Murch, Walter, and Francis Ford Coppola. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Silman-James, 1995.

Oldham, Gabriella. *First Cut: Conversations with Film Editors*. University of California Press, 1995.

*Rosenblum, Ralph, and Robert Karen. *When the Shooting Stops, the Cutting Begins*. Da Capo, 1986.

MUSIC

Russell, Mark, and James Young. *Film Music*. Focal Press, 2000.

FINANCE, PRODUCTION, AND DISTRIBUTION

Cones, John W. *Film Finance and Distribution: A Dictionary of Terms*. Silman-James, 1992.

*Donaldson, Michael C. *Clearance and Copyright: Everything the Independent Filmmaker Needs to Know*, 2nd rev. ed. Silman-James, 2003.

Erickson, Gunnar, Harris Tulchin, and Mark Halloran. *The Independent Producer's Survival Guide: A Business and Legal Sourcebook*, 2nd ed. Schirmer Trade Books, 2005.

Farber, Donald C. *Producing, Financing, and Distributing Film: A Comprehensive Legal and Business Guide*. Limelight Editions, 2004.

Goodell, Gregory. *Independent Feature Film Production*. St. Martin's Griffin, 1998.

Houghton, Buck. *What a Producer Does: The Art of Moviemaking (Not the Business)*. Silman-James, 1992.

Koster, Robert J. *The Budget Book for Film and Television*, 2nd ed. Focal Press, 2004.

Lazarus, Paul N. III. *The Film Producer*. St. Martin's Press, 1992.

Lee, John J. *The Producer's Business Handbook*, 2nd ed. Focal Press, 2005.

Levison, Louise. *Filmmakers and Financing: Business Plans for Independents*, 5th ed. Focal Press, 2006.

Litwak, Mark. *Dealmaking in the Film and Television Industry from Negotiations to Final Contracts*, 2nd ed. Silman-James, 2002.

———. *Risky Business: Financing and Distributing Independent Films*. Silman-James, 2004.

Ohanian, Thomas A., and Michael E. Phillips. *Digital Filmmaking: The Changing Art and Craft of Making Motion Pictures*, 2nd ed. Focal Press, 2000.

Singleton, Ralph. *Film Budgeting*. Lone Eagle, 2006.

Wiese, Michael. *The Independent Filmmakers' Guide*, 2nd ed. Michael Wiese Productions, 1998.

Wiese, Michael, and Deke Simon. *Film and Video Budgets*, 4th ed. Michael Wiese Productions, 2006.

EDUCATION AND CAREER POSSIBILITIES

Bayer, William. *Breaking Through, Selling Out, Dropping Dead*. Limelight Editions, 2004.

Bone, Jan, and Ana Fernandez. *Opportunities in Film Careers*. McGraw-Hill, 2004.

Edgar, Tom, and Karen Kelly. *Film School Confidential: The Insider's Guide to Film Schools*. Perigee, 2007. (Graduate level only.)

O'Donnell, Gail, and Michele Travolta, eds. *Making It in Hollywood.* Sourcebooks, 1994.
Peterson's Guides to Graduate Programs in the Humanities/Arts/Social Sciences, Book 2. Peterson's, 2007.
Yager, Fred, and Jan Yager. *Career Opportunities in the Film Industry.* Facts on File, 2003.

USEFUL WEB SITES

ORGANIZATIONS

www.afionline.org American Film Institute. A center for archives, film studies, and film education.
www.bfi.org.uk British Film Institute. Archives, publications, and screenings.
www.cilect.org CILECT (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision) is the Brussels-based organization of international film schools, and it always has an interesting range of special projects going.
www.cinematography.com Professional motion picture camera people, news, and resources.
www.facets.org Facets Cinémathèque has 35,000 films of every kind for sale on tape or DVD. A helpful and knowledgeable organization with a passion for international and minority interest movies. Be sure to check that they have the film you want in the format you can play. (Banish compatibility problems by investing in a zone-free DVD player.)
www.focalpress.com Focal Press. The newest books on media.
www.lcweb.loc.gov Library of Congress.
www.soc.org Society of Camera Operators. Information, book lists, and links to other professional societies around the world.
www.ufva.org University Film and Video Association. An organization for North American screen educators.
www.wga.org Writers Guild of America.

INFORMATIONAL DATABASES

www.allmovie.com A very large movie database.
www.boxofficeguru.com Box office and other statistics.
www.imdb.com Gargantuan movie database that enables every imaginable kind of production research, down to the careers of obscure technicians.

SCREENWRITING RESOURCES

www.cinestory.com Screenwriters' resource.
www.donedealpro.com Columns, books, advice, contests, examples, agencies, links.
www.screenplay.com Screenwriting software downloads.
www.screenstyle.com Screenplay software center.
www.screenwriting.com Screenwriters' resource with many links.
www.screenwritingexpo.com Annual screenwriting exposition.
www.writersstore.com Everything for writers and filmmakers, including software.

PERIODICALS

www.backstage.com *Back Stage* magazine, "the actor's resource."
www.dv.com *Digital Video* magazine. Excellent for software and equipment reviews and for keeping up-to-date with developments in the digital world.
www.filmlinc.com *Film Comment* magazine.

www.theasc.com/magazine American Society of Cinematographers.

www.variety.com *Variety*, the show business oracle. Get ready to learn a whole new vocabulary.

www.videomaker.com *Videomaker* magazine. Lots of good technology reviews and information.

RESOURCES

www.bhphotovideo.com B&H in New York City is simply the biggest supplier of camera, video, and sound equipment in the country. Their inventory is humongous, their information prodigious, and their prices are usually the best.

www.equipmentemporium.com A California sound equipment sales and rental center with a passion for educating people in sound recording. Lots of good advice and even basic procedural information online.

www.kino-eye.com Digital film, media technology, podcasting. Good for bibliographies on particular film subjects.

قائمة بأسماء الأفلام الواردة بالكتاب

١١/ ٩ / ٢٠٠١	11 / 9 / 2001
٤٠٠ ضربة	400 Blows
٤٥١ فهرنهايت	Fahrenheit 451
الأب بانشالى	Father Panchali
أباراجيتو	Aparajito
أبدًا، مرة أخرى، إلى الأبد	Never, Again, Never
أجنحة الرغبة	Wings of Desire
أخبرهم أن ويللى بوى هنا	Tell Them Willie Boy Is Here
اختيار صوفى	Sophie's Choice
الأراضى البور	Badlands
أربع حفلات زفاف وجنازة	Four Weddings and a Funeral
أزواج	Husbands
ألكسندر نيفسكى	Alexander Nevesky
أليس فى المدن	Alice in the Cities
آمال كبيرة	High Hopes

Inland Empire	الإمبراطورية داخل البلاد
Woman Under the Influence	امرأة تحت التأثير (سكرانة)
Woman in the Dunes	امرأة فى تلال الرمال
American in Paris	أمريكى فى باريس
Hope and Glory	الأمل والمجد
Amelie	أميلى
Being John Malkovitch	أن تكون جون مالكوفيتش
Anna Karenina	أنّا كارنينا
The Gospel According to Mathew	إنجيل متّى
Miss Julie	الآنسة جولى
Annie Hall	آنى هول
Oliver Twist	أوليفر تويست
Days of Heaven	أيام الجنة
Ivan the Terrible	إيفان الرهيب
Where is the Friend's House?	أين بيت صديقى؟
Blade Runner	بائع الأنصال
The Battleship Potemkin	البارجة بوتمكين
Barry Lyndon	بارى ليندون
Paris, Texas	باريس، تكساس
Bashu, the Little Stranger	باشو، الغريب الصغير
Balthazar	بالتازار

The White Balloon	البالون الأبيض
Le Ballon Rouge	البالون الأحمر
No Lies	بدون أكاذيب
Brazil	برازيل
Faraway, So Close	بعيدا جدا، قريبا جدا
The Idiots	البُلهاء
Bonnie and Clyde	بونى وكلايد
Peter and the Wolf	بيتر والذئب
Pierrot le fou	بيرو المجنون
Billy Liar	بيللى الكذاب
Billy Elliot	بيللى إيليوت
Peluca	بيلوكا
Timecode	تايم كود
Defiant Ones	التحدى
Breaking the Waves	تحطيم الأمواج
Que Viva Mexico!	تحيا المكسيك!
Memento	تذكارات
Remembrance of Things Past	تذكُّر ماضى الأشياء
Nine Lives	تسع حيوات
Day For Night	تصوير بالنهار لتحقيق تأثير ليلى
Tess	تِيسْ

Gabbeh	جابّه
The Dumb Waiter	الجرسون الأبكم
American Beauty	جمال أمريكى
Beauty and the Beast	الجميلة والوحش
The Madness of King George	جنون الملك جورج
Gosford Park	جوسفورد بارك (حديقة جوسفورد)
Jules and Jim	جول وجيم
Goldfinger	جولد فينجر
Neighbors	جيران
La Jetee	حاجز الأمواج (رصيف الميناء)
The Sixth Sense	الحاسة السادسة
Rope	الحبل
Occurrence at Owl Creek Bridge	حدث عند جسر أول كريك
Star Wars	حرب النجوم
Waking Life	حياة اليقظة
Life is beautiful	الحياة جميلة
Life is Sweet	الحياة حلوة
The Seventh Seal	الختم السابع
Pas de Deux	خطوة لاثنين
Noren's Drama	دراما نورين
Barbershop	دكان الحلاق

Dr. Mabuse	دكتور مابيوزه
Gypsy Blood	دم غجرى
Napoleon Dynamite	ديناميت نابليون
Gone With the Wind	ذهب مع الريح
Eraserhead	رأس الممحاة
Men of Honor	رجال الشرف
Two Men and Wardrobe	رجلان ودولاب
Leaving Las Vegas	الرحيل عن لاس فيجاس
Dirty Dancing	الرقص القذر
Dancing With Wolves	الرقص مع الذئاب
Blink	رمشة عين
The Spirit of the Beehive	روح خلية النحل
Z & Two Noughts	زِدْ وصفران
The Time of Drunken Horses	زمن الجياد المخمورة
Marriage of Maria Braun	زواج ماريا براون
Taxi Driver	سائق التاكسى
Wizard of Oz	ساحر أوز
Bicycle Thief	سارق الدراجة
Il Postino	ساعى البريد
Salvatore Giuliano	سالفاتورى جوليانو
Psycho	سايكو

The Fat and the lean	السمين والنحيف
Lady in the Lake	السيدة فى البحيرة
Celine and Julie Go Boating	سيلين وجولى تذهبان للنزهة بالقوارب
Witness	الشاهد
Meshes of the Afternoon	شبكات ما بعد الظهيرة
The Lost Honor of Katharina Blum	شرف كاترينا بلوم الضائع
Suspicion	الشك
Cactus	الصبار
The Living Desert	الصحراء الحية
Cries and Whispers	صرخات وهمسات
Brassed Off	الضَّجَر
Planes, Trains and Automobiles	طائرات وقطارات وسيارات
The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover	الطباخ والحرامى وزوجته وعشيقها
Short Cuts	طرق مختصرة
Taste of Honey	طعم العسل
Taste of Cherry	طعم الكرز
The Flight of the Eagle	طيران النسر
Shadows	ظلال
Naked	عارٍ
My Life to Live	عاشت حياتها

Across the Bridge	عبر الجسر
The Full Monty	عرايا بلبوص
Stagecoach	عربة السفر
Streetcar Named Desire	عربة ترام اسمها الرغبة
The French Connection	العصابة الفرنسية
Modern Times	العصور الحديثة
Draughtsman's Contract	عَقْد الخطاط
Forbidden Relations	علاقات محرمة
Partie de Campagne	الغداء على العشب
Soul Food	غذاء الروح
Drowning by Numbers	الغرق بالأرقام
Fanny and Alexander	فانى وألكسندر
Equus	الفَرَس
Hotel	فندق
Forrest Gump	فوريست جامب
Schindler's List	قائمة شيندلر
Pulp Fiction	قصة شعبية رخيصة
Tokyo Story	قصة طوكيو
Blue Velvet	القطيفة الزرقاء
Platoon	الكتيبة (الفصيلة)، (بلاتون)
Puffy Chairs	الكرسى المنفوخ

All the Boys Are Called Patrick	كل الأولاد اسمهم باتريك
All the President's Men	كل رجال الرئيس
Un Chien Andalou	كلب أندلسى
Planet of the Apes	كوكب القرود
Kes	كيسْ
How the West Was Won	كيف انتصرنا فى الغرب الأمريكى
Don't Look Now	لا تنظر الآن
The Enigma of Kasper Hauser	لغز كاسبار هاوزر
Magnolia	ماجنوليا
M.A.S.H.	ماش (مستشفى الجراحة العسكرية الميدانية)
The Sheriff of Fractured Jaw	المأمور ذو الفك المكسور
Pan's Labyrinth	متاهة جِنِّى الغاب
Metropolis	متروبوليس
Like Father	مثل الأب
The Trial	المحاكمة
The Trial of Joan of Arc	محاكمة جان دارْك
The English Patient	المريض الإنجليزى
Saturday Night and Sunday Morning	مساء السبت وصباح الأحد
The Umbrellas of Cherbourg	مظلات شيربورج
The Piano Teacher	معلِّمة البيانو
El Mariachi	المغنون الجوَّالون، إلمارياشى

To Kill a Mockingbird	مقتل طائر مغرد
Lord of the Rings	ملك الخواتم
The Queen	الملكة
The Original Kings of Comedy	ملوك الكوميديا الأصليون
Who's Afraid of Virginia Woolf?	من يخاف فيرجينيا وولف؟
Citizen Kane	المواطن كين
Death of a Salesman	موت بائع
Muriel, or The Time of Return	مورييل، أو زمن العودة
Mouchette	موشيت (المنقطّة)
The Lunch Date	موعد على الغداء
Moulin Rouge	مولان روج
Nashville	ناشفيل
Rear Window	النافذة الخلفية
Pickpocket	النشال
Sling Blade	النصل المعلق
Repulsion	النفور (الاشمئزاز)
Crouching Tiger, Hidden Dragon	النمر الرابض، تنين مختبئ
Nosferatu	نوسفيراتو
The Fugitive	الهارب
Slackers	الهاربون (المتهربون)
Halloween	هالوين

This Sporting Life	هذه الحياة الرياضية
Henry V	هنرى الخامس
Hiroshima Mon Amour	هيروشيما حبى
Eden Valley	وادى عدن
Faces	وجوه
The Middle of the World	وسط العالم
The Go-Between	الوسيط
Full Frontal	وضع المواجهة
Wall Street	وول ستريت
O Brother, Where Are Thou?	يا أخى أين أنت؟
Groundhog Day	يوم إلخنزير الأرضى
A Day in the Country	يوم فى الريف

المؤلف فى سطور

مايكل رابيجر

أخرج وقام بمونتاج ما يزيد على خمسة وثلاثين فيلمًا، وهو مؤسس المركز التسجيلى بجامعة كولومبيا فى شيكاجو، والأستاذ السابق لمادة السينما والفيديو بالجامعة، وهو حاليًا أستاذ غير متفرغ. قام بتدريس العديد من ورش العمل بالسينما التسجيلية فى العديد من البلدان، خاصة فى الاتحاد الدولى لمدارس السينما (سيليكت) فى أوربا. وهو أيضا أستاذ زائر فى مدرسة تيش للفنون بجامعة نيويورك، حيث يقوم بتدريس الإخراج، والإنتاج، وتطوير فكرة السيناريو. حصل على العديد من شهادات الدكتوراه الفخرية والجوائز من جامعات مختلفة. وهو مؤلف كتب متنوعة فى الدراسات السينمائية، منها هذا الكتاب الذى بين يديك عن الإخراج، وكتاب «إخراج الفيلم التسجيلى»، وكتاب «تصوير الأفكار القصصية»، وهو يعمل حاليًا على كتابة سيرة حياة الروائى الشهير توماس هاردى.

المترجم فى سطور

أحمد يوسف:

دبلوم الدراسات العليا من معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة «العربى» القاهرية، وجريدة «الخليج» الإماراتية. له العديد من الدراسات والمقالات فى النقد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة مثل: «الفن السابع»، و«اليسار» و«سطور»، و«أخبار الأدب»، و«القدس» اللندنية.

ترجم كتاب «تاريخ السينما الروائية» من تأليف ديفيد كوك والصادر عام ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وترجم أيضًا «فكرة الإخراج السينمائى» و«الفيلموسوفى» و«فن التمثيل السينمائى» والجزأين الثانى والثالث من «موسوعة أوكسفورد لتاريخ السينما العالمية» عن المركز القومى للترجمة، وتحت الطبع حاليا بالمركز ترجمة كتاب «تقنيات وجماليات المونتاج السينمائى»، وكتاب «كتابة سيناريو الأفلام القصيرة»، ومن كتبه المؤلّفة «نجوم وشهب فى السينما المصرية»، و«فريد شوقى: الفنان والإنسان»، و«نادية لطفى: النجومية بلا أقنعة»، و«عطيات الأبنودى: وصف مصر»، و«محمد خان: ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان»، و«صفحات من ذكريات توفيق صالح».

التصحيح اللغوى: حامد إبراهيم
الإشـراف الفنـى: حسـن كـامـل

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب